

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GREICY PINTO BELLIN

**MODERNIDADE, IDENTIDADE E METRÓPOLE COSMOPOLITA EM POE,
BAUDELAIRE E MACHADO DE ASSIS**

**CURITIBA
2015**

GREICY PINTO BELLIN

**MODERNIDADE, IDENTIDADE E METRÓPOLE COSMOPOLITA EM POE,
BAUDELAIRE E MACHADO DE ASSIS**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná

Orientadora: Prof. Dra. Patrícia da
Silva Cardoso

**CURITIBA
2015**

Catálogo na
publicação Mariluci
Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bellin, Greicy Pinto
Modernidade, identidade e metrópole cosmopolita em Poe,
Baudelaire e Machado de Assis / Greicy Pinto Bellin – Curitiba, 2015.
418 f.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Modernidade. 2. Identidade social na literatura. 3.
Metrópole cosmopolita. I. Título.

CDD 869.3



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **GREICY PINTO BELLIN** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

As abaixo-assinadas Patrícia da Silva Cardoso, Marilene Weinhardt, Janice Cristine Thiél, Lúcia Granja, Nírcia C. Ribas Borges Teixeira arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese **"MODERNIDADE, IDENTIDADE E METRÓPOLE COSMOPOLITA EM POE, BAUDELAIRE E MACHADO DE ASSIS"**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)	<i>Patrícia da Silva Cardoso</i>	<i>Aprovado</i>
Dr ^a Marilene Weinhardt	<i>Marilene Weinhardt</i>	<i>Aprovado</i>
Dr ^a Janice Cristine Thiél	<i>Janice Cristine Thiél</i>	<i>Aprovado</i>
Dr ^a Lúcia Granja	<i>Lúcia Granja</i>	<i>Aprovado</i>
Dr ^a Nírcia C. Ribas Borges Teixeira	<i>Nírcia C. Ribas Borges Teixeira</i>	<i>Aprovado</i>

Curitiba, 19 de maio de 2015.


Maria José Foltran
Prof^a Dr^a Maria José Foltran
Vice-Coordenadora


Maria José Foltran
Vice-Coordenadora
Matrícula SIAPE 0344084




Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102


Ata seiscentésima nonagésima, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu a doutoranda **GREICY PINTO BELLIN**. No dia dezenove de maio de dois mil e quinze, às nove horas, na sala 1020, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, Marilene Weinhardt, Janice Cristine Thiél, Lúcia Granja, Níncia C. Ribas Borges Teixeira designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **"MODERNIDADE, IDENTIDADE E METRÓPOLE COSMOPOLITA EM POE, BAUDELAIRE E MACHADO DE ASSIS"**, apresentada por **GREICY PINTO BELLIN**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das examinadoras para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Patrícia da Silva Cardoso retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia dezenove de maio de dois mil e quinze.


Drª Patrícia da Silva Cardoso


Drª Janice Cristine Thiél


Drª Níncia C. Ribas Borges Teixeira


Drª Marilene Weinhardt


Drª Lúcia Granja


Greicy Pinto Bellin

Dedico este trabalho ao meu marido, Sidney Jefferson Cleto, o grande idealizador, incentivador e, por que não dizer, co-autor desta tese, a única pessoa que, desde o início, acreditou no que mais parecia um tresloucado devaneio comparatista, e também na possibilidade, que parecia remota, de chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos professores Luci Dias Collin, Fernando Cerisara Gil e Regina Maria Przybycien, meus primeiros orientadores de pesquisa, que há dez anos atrás, quando eu ainda era uma aluna de graduação, acreditaram em meu potencial e me deram a oportunidade de iniciar minha carreira como pesquisadora;

Ao projeto CAPES-REUNI, pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa teria sido inviável;

À minha orientadora, Prof. Dra. Patrícia Cardoso, que, com sua impecável e competente orientação, me estimulou a fazer uma reflexão autônoma e livre de preconceitos, sempre respeitando minhas escolhas mas nunca deixando de me alertar para as armadilhas colocadas pelos textos abordados;

Aos professores Marcelo Sandmann, Marilene Weinhardt e Sandra Stroparo, que gentilmente participaram de minha qualificação, me oferecendo sugestões valiosas para a consolidação da perspectiva desta tese;

Ao professor Antonio Augusto Nery, que gentilmente aceitou meu convite para participar do Fórum de Produção Discente no ano de 2013, também oferecendo algumas valiosas sugestões para o encaminhamento da pesquisa;

Aos professores Naira de Almeida Nascimento, Juarez Poletto e Wilton Fred Cardoso de Oliveira pelos comentários instigantes e relevantes sugestões de leitura, que em muito contribuíram para a realização desta tese;

À FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), pela bolsa de estudos concedida no mês de agosto de 2012, que me possibilitou a participação na Escola São Paulo de Estudos Avançados, grande divisor de águas desta pesquisa. Aproveito para agradecer e parabenizar as professoras Márcia Abreu, Orna Messer Levin e Sandra Vasconcelos pela gentil acolhida e pela seriedade na organização do evento;

Às professoras Lúcia Granja, Níncia Borges Teixeira e Janice Cristine Thiel, que, com grande interesse e enorme gentileza, aceitaram participar de minha banca de defesa;

A Andressa e Marcelo Mildemberg, que encontraram, em uma livraria de Frankfurt, o exemplar da obra completa de Edgar Allan Poe, viabilizando, com este gesto, a criação da maioria das notas de rodapé desta tese;

Aos meus alunos dos grupos de estudos sobre as obras de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, financiados pelo projeto CAPES-REUNI, por terem me ajudado, a partir de nossas reflexões em sala, a desenvolver uma análise consistente de tais obras;

Ao meu marido, Sidney Jefferson Cleto, pelo seu apoio incondicional, pela paciência inesgotável, pelas horas intermináveis de conversas sobre a tese, pela segurança que me passou, pela crença em um projeto que teria sido muito difícil executar sozinha. Agradeço a você, Sidney, por ter sido o grande idealizador desta pesquisa, e por ter sido minha única companhia nestes dez anos de árdua e nem sempre fácil carreira acadêmica, marcada pela escrita solitária e pela falta de inspiração naqueles dias em que nossos muitas vezes limitados horizontes não vislumbram uma ideia sequer. Obrigada por me fazer acreditar em mim, obrigada por ter acreditado neste projeto, e obrigada, acima de tudo, por ter sido a luva que melhor serviu para esta mão.

A Poe, Baudelaire e Machado de Assis, por terem existido.

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa é mapear e analisar as relações de confluência entre Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) e Machado de Assis (1839-1908), no que diz respeito às representações da modernidade, da identidade moderna e da metrópole cosmopolita. Nossa análise se desenvolverá com base em textos nos quais os autores representam a cena urbana, bem como os dilemas experimentados pelo sujeito moderno e várias outras questões relacionadas ao advento da modernidade, entre elas: as relações entre Brasil e Europa, a condição feminina e as vicissitudes relacionadas ao universo do trabalho e do emprego no século XIX. Pretende-se estabelecer um percurso que perceba os textos analisados como sintomáticos do funcionamento das sociedades brasileira, francesa e norte-americana, ressaltando as formas pelas quais a modernidade se manifestou nestes contextos. Pretende-se também concluir, com base nas análises desenvolvidas, que Machado de Assis lapidou a temática moderna de sua obra a partir da leitura dos textos de Poe e de Baudelaire, elaborando uma concepção de moderno que nos permite desfazer as consagradas segmentações entre modernidade e pós-modernidade.

Palavras-chave: modernidade; confluência; identidade; metrópole cosmopolita.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyze the confluence relations among Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) and Machado de Assis (1839-1908), regarding the representations of modernity, modern identity and cosmopolitan city. Our analysis will be based on texts in which the authors represent the urban scene, as well as the conflicts experienced by modern subject and other features related to the development of modernity, such as: the relationships between Brazil and Europe, the female condition and the problems related to the universe of work in the nineteenth century. Our analysis will perceive the texts as representations of the social mechanisms of Brazilian, French and North-American societies, emphasizing the ways in which modernity has manifested itself in these contexts. This analysis will lead us to the conclusion that Machado de Assis's representation of modern themes was inspired by the readings of Poe and Baudelaire, elaborating a perception regarding the modern that allows us to deconstruct the famous distinctions between modernity and post-modernity.

Keywords: modernity; confluence; identity; cosmopolitan city.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 MODERNIDADE NO SÉCULO XIX: CIDADE, IDENTIDADE E FAZER LITERÁRIO NO EPICENTRO DA VIDA COSMOPOLITA.....	21
1.1 Revolução Francesa, Revolução Industrial e avanço tecnológico: a modernidade chega ao Ocidente.....	23
1.2 A modernidade na literatura: o surgimento da metrópole moderna e do sujeito imerso na multidão.....	31
1.3 Concepções de modernidade: Baudelaire, Benjamin, Berman e Bauman.....	34
1.4 A circulação transatlântica de impressos no século XIX: a literatura comparada na “periferia do capitalismo”.....	44
1.5 Poe, Baudelaire e Machado no contexto brasileiro: tradução e legitimação francesa nas relações entre Brasil e Estados Unidos.....	60
1.6 Entre o trágico, o dramático e o irônico: representações da cidade e do sujeito moderno em Poe, Baudelaire e Machado de Assis.....	74
2 UNO QUE SE TORNA DUPLO, DUPLO QUE SE TORNA UNO: DILEMAS IDENTITÁRIOS EM EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS.....	118
2.1 Identidade, ambivalência e duplicidade: considerações teóricas.....	118
2.2 “O espelho” e “William Wilson”: o duplo refletido no espelho da sociedade.....	124
2.3 “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”: a desconstrução da identidade moderna.....	168
3 ENTRE O RURAL E O URBANO, BRASIL E FRANÇA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE: TENSIONAMENTOS ESPACIAIS EM QUATRO CONTOS DE MACHADO DE ASSIS.....	209
3.1 Machado de Assis: Romantismo, nacionalismo e colaboração na imprensa periódica do século XIX.....	213
3.2 “A parasita azul” e “O carro n.13”: modernidade e identidade em uma perspectiva crítica do trânsito entre Brasil e Europa.....	234

3.3 “Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências”: dilemas matrimoniais no auge da modernidade.....	281
---	-----

4 “PAI CONTRA MÃE”, “JOÃO FERNANDES” E “O REI DOS CAIPORAS”: TRABALHO, MISÉRIA E FAVOR EM MEIO AO TURBILHÃO DA MODERNIDADE.....	318
--	------------

4.1 E a modernidade finalmente se mostra: pobreza e trabalho na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil da <i>Belle Époque</i>	319
---	-----

4.2 Machado de Assis e as <i>Relíquias de casa velha</i> : escravidão, Abolição e favor na reavistação do passado histórico brasileiro.....	334
---	-----

4.3 “O rei dos caiporas”, “João Fernandes” e “Pai contra mãe”: modernidade, trabalho e capital nas reverberações de “O homem das multidões” e “Quadros parisienses”.....	345
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	397
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	400
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A literatura do século XIX é permeada por textos que tematizam a cidade, representando a vida urbana e a constituição da identidade do homem moderno. Um dos mais famosos é “Avenida Nevski”, de Nikolai Gogol, publicado em 1834, que traz uma figuração tortuosa da posição do homem na sociedade, bem como uma percepção dilemática em relação ao espaço urbano, percebido como fascinante e ao mesmo tempo, ameaçador. A noção de modernidade é o fulcro de tais representações, que nascem a partir da tentativa de se pensar como este novo homem se insere em seu meio. Neste contexto, autores de diferentes nacionalidades procuraram representar a cidade e a identidade do homem moderno, apresentando certas perspectivas que se entrecruzam, o que forma um sistema de confluências que parece não estar desvinculado de fatores econômicos, políticos e sociais vigentes ao longo do século XIX.

Com base em tais ideias, o objetivo da presente pesquisa é mapear as relações de confluência existentes entre Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Machado de Assis, principalmente no que diz respeito à constituição da metrópole moderna e à configuração identitária do sujeito. A análise comparativa entre “O homem das multidões”, de Poe, “Quadros parisienses”, de Baudelaire, e alguns contos de Machado, entre eles o quase desconhecido “Só!”, nos sugere a possibilidade de pensar em relações intertextuais mediadas pela natureza da circulação e recepção dos textos literários no século XIX, bem como em um intercâmbio entre Estados Unidos, Brasil e França. De forma trágica, conforme observamos em Poe, dramática, como percebemos em Baudelaire, ou irônica, como é o caso de Machado, estes autores pensaram o espaço urbano a partir de certas perspectivas, percebendo a cidade de maneira ambígua e o homem moderno como um ser que ou procura encontrar a si mesmo na solidão de uma chácara afastada do burburinho da cidade, ou tenta fugir desta mesma solidão em obsessivas deambulações noturnas, conforme observamos em “Só!” e em “O homem das multidões”, respectivamente.

Poe, Baudelaire e Machado de Assis sempre foram intensa e extensamente comentados pela crítica, que analisa as múltiplas facetas de suas obras em diferentes perspectivas. No Brasil, isso é especialmente verdadeiro em relação a Machado, o que atesta não só a importância do autor como também o interesse

permanente suscitado pelos seus textos. Tal interesse se relaciona sobremaneira ao campo da literatura comparada, que procura rastrear as diversas fontes e parâmetros a partir das quais o bruxo do Cosme Velho escreveu seus contos e romances. Vários e instigantes estudos foram feitos nesse sentido, entre eles o de Eugênio Gomes (1938), o de Gilberto Pinheiro Passos (2006) e o de Jean Michel Massa (1971), que tratam das influências inglesas e francesas na obra do autor, respectivamente. O interesse por Poe já foi comentado por Augusto Meyer (1936), Sônia Brayner (1976) e Carlos Daghlían (2004), tendo sido esmiuçado com maiores detalhes por Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998) em pesquisa destinada a analisar as confluências entre Machado e Poe no que diz respeito à configuração do conto enquanto gênero de ficção.

As relações de Poe com Baudelaire, por sua vez, são extensamente analisadas devido à enorme ressonância da obra do escritor norte-americano no Simbolismo francês, bem como sua contribuição para a construção de uma moderna teoria da poesia. A tese de doutorado de Renata Phillipov, intitulada “Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética” (2004), é exemplar neste sentido, uma vez que a autora analisa as formas pelas quais os dois escritores reelaboraram suas teorias estéticas e poéticas, chegando à conclusão de que eles seriam precursores de uma estética pós-moderna em pleno século XIX. Relações entre Machado e Baudelaire são brevemente comentadas por Regina Zilberman (2012) no que diz respeito à representação da vida urbana e da figura do *flâneur*, com uma rápida menção às relações intertextuais entre “Só!” e “O homem das multidões”.

Com base em tais informações, percebe-se que o estabelecimento de relações entre Machado, Poe e Baudelaire continua muito pouco explorado, principalmente no que diz respeito às representações da identidade moderna e da metrópole cosmopolita. Sobre tal aspecto, Luiz Roncari, em artigo escrito em comemoração ao centenário da morte de Machado, afirma o seguinte: “Embora encontremos traços de duas influências modernas que reputamos das mais importantes em sua obra, que já foram apontadas, mas que precisam ainda ser mais bem averiguadas e estudadas: as de Edgar Allan Poe e Baudelaire.” (RONCARI, in ANTUNES & MOTTA, 2008, p. 203-204). Esta pesquisa se desenvolverá no sentido de preencher tal lacuna, considerando a importância da referência francesa na cultura literária brasileira do oitocentos, bem como a relevância da figura de

Baudelaire neste mesmo contexto. Nossa tese é, portanto, a de que Machado teria lapidado a temática moderna de sua obra com base em um produtivo diálogo com as obras de Poe e de Baudelaire, diálogo este que se encontrava em total sintonia com um contexto caracterizado pelas modificações trazidas com o advento da modernidade.

A modernidade é um processo que se inicia no século XVI e encontra seu ápice no século XIX com a industrialização, a urbanização e o crescimento acelerado das cidades, fatores que redefinem constituições identitárias e originam novas formas de se perceber a realidade. Esta passa a ser marcada pela preponderância da vida cosmopolita e pela interpenetração entre as esferas pública e privada, que, ao comandar as relações entre as pessoas, causou múltiplas cisões nas identidades dos sujeitos, divididos entre um deslumbramento pela modernidade e um estranhamento em relação a certos avanços trazidos por ela. Delineou-se, assim, um corpus de análise para a presente pesquisa, que compreende “Quadros parisienses”, de Baudelaire, “O homem das multidões”, “William Wilson” e “Pequena conversa com uma múmia”, de Poe, e os seguintes contos de Machado de Assis: “Só!”, “O espelho”, “Uma visita de Alcibíades”, “A parasita azul”, “O carro n. 13”, “Capítulo dos chapéus”, “Três conseqüências”, “Pai contra mãe”, “João Fernandes” e “O rei dos caiporas”.

A obra machadiana veicula uma reflexão amadurecida acerca da modernidade brasileira, reflexão esta que atinge seu ápice em 1906, com a publicação de “Pai contra mãe” no volume *Relíquias de casa velha*. Procuraremos analisar os textos escolhidos como sintomáticos de um percurso de percepção das realidades nas quais os autores se inseriam e do funcionamento das sociedades norte-americana, francesa e brasileira, viés este recorrente na fortuna crítica machadiana, como nos mostram as análises de Antonio Candido (1967), Roberto Schwarz (2000) e John Gledson (2006). As crônicas machadianas são muito interessantes neste sentido, uma vez que oferecem um instigante testemunho da forma pela qual seu autor percebia a sociedade brasileira, tendo sido objetos de um relevante resgate por parte de Lúcia Granja, que reeditou todas as crônicas escritas por Machado desde o início de sua carreira. As crônicas, aliás, serão citadas e analisadas sempre que necessário, com a finalidade de elucidar aspectos presentes nos contos e de mostrar que Machado de Assis era um escritor muito atento aos acontecimentos sociais de uma época, sustentando, em relação a eles, uma postura

extremamente crítica que se manifesta por meio da ironia, considerada sua marca registrada. A postura crítica também se verifica em Poe e Baudelaire, o que torna possível a aproximação entre os três autores no que diz respeito ao estabelecimento de uma consciência moderna marcada pela capacidade de analisar de forma lúcida a conjuntura social de seu tempo.

O primeiro capítulo da tese é dividido em duas partes. A primeira delas trata do contexto de produção das obras, considerando o advento da modernidade no século XIX e os efeitos da modernização de cidades como Paris e Rio de Janeiro, além das questões relativas às representações do urbano e da metrópole na literatura oitocentista. O surgimento de um ambiente cosmopolita encontra uma de suas sínteses na figura do *flâneur*, que, ao analisar minuciosamente o perfil das cidades e dos transeuntes, acaba por compor, só para citar as palavras de Willi Bolle (1994), uma verdadeira fisionomia da metrópole moderna, responsável por desnudar tanto os seus maiores atrativos quanto os seus principais problemas. A representação do *flâneur* será também analisada neste capítulo, tendo em vista que ela aparecerá em várias das narrativas que serão objeto de análise nesta tese, entre elas “Só!”, “O homem das multidões”, “Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências”. A chave de leitura da qual lançaremos mão está fundamentada no pressuposto de que literatura, história e vida social se encontram intimamente relacionadas, e que as figurações literárias tanto da metrópole quanto do sujeito cosmopolita carregam ideias e representações que não podem ser desvinculadas do contexto no qual surgiram.

O primeiro capítulo também aborda as ideias principais de autores que desempenham um papel fundamental para a compreensão da modernidade na literatura, entre eles Hugo Friderich (1978), Antoine Compagnon (2011), Walter Benjamin (2009), Marshall Berman (1982) e o próprio Baudelaire, considerado o primeiro autor a refletir sobre a modernidade. Propõe-se também uma desconstrução da segmentação entre modernidade e pós-modernidade, no intuito de evidenciar a existência de continuidades e desdobramentos entre uma e outra, mostrando que Poe, Baudelaire e Machado não foram apenas precursores, mas autores que trabalharam com representações que podem ser associadas a elementos considerados pela crítica literária como pós-modernos. As reflexões de Marshall Berman e de Zygmunt Bauman serão de grande valia nesse sentido, uma vez que o primeiro, ao evocar a metáfora marxista segundo a qual “tudo o que é

sólido desmancha no ar”, estabelecerá produtivo diálogo com o segundo, que lança mão do conceito de “modernidade líquida” para descrever o que ele percebe como uma nova fase da modernidade. Ao invés de analisar o que ficou conhecido como “pós-modernidade”, Bauman prefere partir do contraponto entre “modernidade sólida” e “modernidade líquida” a fim de problematizar o conceito de modernidade, ao passo que Berman afirma que a experiência moderna está presente em todos os lugares, independente de sua importância ou localização geográfica.

A ideia exposta acima aponta para a desconstrução da cristalizada dicotomia entre centro e periferia, discussão esta que já tem sido levada a cabo pela literatura comparada contemporânea com a finalidade de superar a noção de influência que caracterizava os estudos comparatistas tradicionais. Sobre este aspecto, a pesquisa de Márcia Abreu sobre a globalização do mercado literário mundial é de grande relevância, no sentido de que desconstrói as separações estanques entre centro e periferia ao mostrar a existência de um “fundo permanente da cultura global” que permitia o diálogo produtivo entre autores de contextos diferentes, como é o caso de Poe, Baudelaire e Machado. Alguns aspectos relacionados à teoria da tradução serão também abordados, com a finalidade de se compreender o trânsito cultural de obras literárias, bem como a importação crítica de formas e temas de literaturas estrangeiras. Acerca tanto da tradução quanto do questionamento do par centro-periferia, serão também referidas as reflexões de Gayatri Spivak (2003) Itamar Even-Zohar (1990) e principalmente Pascale Casanova, que, em *República Mundial das Letras* (2002), aponta para novas formas de se perceber o literário, argumentando que as obras devem ser consideradas em escala internacional, para que propriedades ignoradas ou mesmo improváveis possam emergir. É nesse sentido que se torna relevante o emprego do termo *confluência* ao invés de *influência*, considerando que não existe propriamente uma hierarquia de poder entre os autores e sim uma sintonia muito grande em relação a temas e formas de se representar a modernidade.

Na segunda parte do primeiro capítulo, será feita a análise comparativa entre “Só!”, “Quadros parisienses” e “O homem das multidões”, a fim de colocar em evidência as representações do sujeito moderno e da vida cosmopolita, levando em consideração as diferenças entre trágico, dramático e irônico, uma vez que Poe, Baudelaire e Machado trabalham com os mesmos temas de formas diferenciadas. Sobressai-se o tensionamento fundamental entre esfera pública e esfera privada,

solidão e multidão, tensionamento a partir do qual os autores lançam uma reflexão sobre a superficialidade dos tempos modernos e sobre a necessidade premente de estar em meio à multidão, que aflige tanto o personagem machadiano quanto o homem das multidões poeano. O significado metafórico da experiência moderna é também evidenciado, significado este presente em “O homem das multidões” na expressão “não se deixa ler”. A análise dos contos mostrará que o que talvez não se deixe ler é o próprio sujeito moderno, ou ainda, a própria modernidade, que se afigura como indecifrável, assim como o próprio ancião misterioso identificado pelo narrador convalescente de Poe.

No segundo capítulo, serão analisados os contos “O espelho”, William Wilson”, “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”. À guisa de introdução, será feita uma breve exposição teórica a respeito do conceito de identidade, partindo das reflexões desenvolvidas por Stuart Hall (2000), Zygmunt Bauman (2004) e Ian Watt (1997). Tal exposição se afigura como essencial para compreendermos tanto “O espelho” quanto “William Wilson”, que abordam questões relativas à identidade do sujeito moderno, moldada pelo meio social que o cerca e sujeito à aprovação deste mesmo meio, conforme percebemos nos dilemas experimentados por Jacobina e William Wilson. A partir destes dilemas, evoca-se a representação do duplo, a síntese máxima do dilaceramento vivenciado pelo sujeito na modernidade, dividido entre o silêncio e a solidão de ambientes afastados da agitação cosmopolita e a necessidade contumaz de aprovação social. A representação do duplo será também analisada, considerando que ela sintetiza o conflito entre estar sozinho e viver em meio à multidão, dilema este já abordado no primeiro capítulo em narrativas com “Só!” e “O homem das multidões”.

“Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades” veiculam uma postura crítica acerca de certos aspectos negativos da vida moderna, tais como a superficialidade, a ostentação e a importância excessiva dada à ciência, como se ela fosse a única forma de se explicar e entender o mundo. Os contos propõem uma verdadeira inversão de valores acerca do que é considerado moderno e do que é visto como tradição, relativizando as rotulações e classificações que não dão conta de expressar a realidade. A múmia e Alcibíades cumprem um papel muito interessante neste sentido, colocando em xeque noções preconcebidas e limitadoras, daí a possibilidade de se interpretar os textos como críticas não à modernidade em si, mas às ideias apressadas e irrefletidas que surgem a partir de

uma compreensão equivocada desta mesma modernidade. Esta análise será reforçada com dados provenientes das fortunas críticas de Poe e de Machado, que interpretam os dois textos como veiculadores de um humor e de um sarcasmo direcionados a certos aspectos do contexto cultural da época. Isso é especialmente verdadeiro em relação a Poe, dono de um marcante temperamento crítico que se refletirá na representação da múmia que desfere golpes de misericórdia na capacidade científica dos pesquisadores, mostrando que os avanços do presente não podem prescindir dos observados no passado.

O terceiro capítulo tratará exclusivamente da obra de Machado de Assis, com especial ênfase nos deslocamentos entre Brasil e França, campo e cidade, esfera pública e esfera privada. A primeira parte do capítulo enfocará a atuação machadiana na imprensa, bem como a preocupação de Machado e Poe, e em certa medida de Baudelaire, com questões relativas ao nacionalismo e à constituição de uma identidade nacional, que estavam em alta na época da publicação de suas obras. Serão referidos alguns aspectos relativos à fortuna crítica de Machado, a fim de que se possa compreender e talvez, desconstruir, a consagrada divisão da obra do escritor em fase romântica e fase realista, levando em conta alguns estudiosos, entre eles Jaison Crestani, que se preocupam em desfazer tal segmentação. Tal análise nos auxiliará a compreender melhor o contexto de produção de “A parasita azul” e “O carro n. 13”, produzidos em um momento em que os debates relativos à busca de uma identidade nacional estavam em alta nos círculos intelectuais brasileiros.

A análise comparativa entre “A parasita azul” e “O carro n.13” nos dá margem para interpretar estas narrativas como expressões da postura crítica de Machado em relação aos problemas enfrentados pela intelectualidade brasileira de sua época, entre eles a assimilação passiva e irrefletida dos modelos literários vindos da França. Serão também identificados, nos dois contos, elementos que nos permitem afirmar que Machado escarnecia e ironizava os estereótipos criados a partir da mentalidade romântica convencional de construção francesa. Tal ironização aparece centrada na figura de Camilo Seabra, que apesar de sua larga experiência na França retorna ao Brasil sem trazer nada de culturalmente relevante, mostrando-se, além disto, incapaz de compreender os costumes de sua terra natal. Luís Marcondes, de “O carro n. 13”, é descrito como fútil, superficial e extremamente preso à vivência europeia, atitudes a partir das quais o modelo de modernidade

trazido da Europa será questionado e até mesmo, criticado. O que os dois contos sugerem é que tal modelo obliterava a percepção da realidade brasileira e até mesmo, a busca de uma identidade nacional livre de modelos estrangeiros, preocupação esta que estava em evidência na década de 1870 do século XIX, período no qual as narrativas foram publicadas.

Em “Capítulos dos chapéus” e “Três conseqüências”, sobressai-se a representação da figura feminina, bem como o surgimento de novas configurações matrimoniais, que colocam em xeque o pensamento patriarcal. Torna-se novamente clara a crítica à assimilação passiva da cultura francesa, bem como ao modelo de mulher surgido a partir desta assimilação, no sentido de que Sofia, a personagem que personifica a liberdade trazida pela Revolução Francesa, é vista como fútil e namoradeira, ao contrário de Mariana, que faz suas escolhas baseada em uma percepção crítica do espaço urbano. As análises serão feitas levando em consideração a publicação de ambas as narrativas no periódico *A Estação*, que tinha como público alvo as mulheres da alta sociedade fluminense, o que explicaria o enfoque dado à moda e à representação da figura feminina, percebida como atuante na esfera pública. Apesar de o capítulo tratar especificamente da obra machadiana, as interlocuções com Poe e Baudelaire serão retomadas no sentido de estabelecer paralelos entre “Capítulo dos chapéus” e “O homem das multidões”, mais especificamente no que diz respeito ao surgimento de configurações que colocam a personagem feminina como expressão da modernidade, algo que já havia sido abordado por Baudelaire em “O pintor da vida moderna”.

O quarto capítulo trata do universo do trabalho e do emprego nas obras dos três autores, tendo como base os contos “Pai contra mãe”, “João Fernandes” e “O rei dos caiporas”. Na primeira parte do capítulo, discutiremos brevemente a condição do trabalhador livre no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos do século XIX, lançando mão de dados históricos que nos auxiliarão a compreender as dinâmicas políticas e sociais relacionadas ao surgimento da figura do homem branco e livre, especialmente aquelas relacionadas à existência do sistema escravista e das relações de favor. Nesse sentido, esmiuçaremos as posturas de Poe e de Machado em relação à problemática da escravidão, mostrando que ambos os autores estavam atentos, cada um à sua maneira, à representação do negro escravo, bem como às relações de poder estabelecidas entre brancos e negros em contextos escravocratas.

No que diz respeito a Machado de Assis, observaremos uma complexa visão acerca da causa abolicionista, que não teria trazido privilégio algum aos negros e sim à classe senhorial, visão esta sintetizada em *Memorial de Aires* e em algumas de suas crônicas. “Pai contra mãe”, assim como “O caso da vara”, nos fornece pistas concretas da argúcia machadiana acerca da representação do escravo, representado de forma bastante peculiar. Tal argúcia estaria relacionada ao contexto de fins do século XIX e início do século XX, período que marca a transição do Império para a República, no qual os escritores veiculavam percepções um tanto desencantadas acerca da realidade brasileira. *Relíquias de casa velha* é bastante sintomático neste sentido, correspondendo à fase final da carreira de Machado, que teria se sentido à vontade para abordar um tema polêmico como o da escravidão, cujos resquícios ainda se faziam sentir no começo do século XX. Também será levado em consideração nesta análise o fato de tanto Poe quanto Machado terem sido trabalhadores da escrita, e de terem vivenciado situações relativas ao mundo do emprego, algo que assume uma dimensão problemática na vida de Baudelaire, que teve a herança paterna interdita pela mãe e pelo padrasto.

“Pai contra mãe”, “João Fernandes” e “O rei dos caiporas” nos mostram que, apesar das especificidades do contexto brasileiro, definidas a partir da existência das relações de favor, a modernidade já estava presente e atuante no mundo do trabalho e do emprego, ainda que os personagens não quisessem ou não conseguissem se perceber como modernos. A contundência do dilema de Cândido Neves remete ao problema da miséria e da pobreza do Brasil de meados do século XIX e princípios do século XX, miséria esta também presente em “Quadros parisienses” e em “O homem das multidões” a partir das análises empreendidas pelo narrador convalescente, que identifica, da janela do hotel D***, pessoas pertencentes aos mais diversos tipos de profissões e classes sociais. Observa-se uma grande sensibilidade em relação às vicissitudes relacionadas ao universo laboral, conforme será analisado nos poemas “O crepúsculo matinal” e “O esqueleto lavrador”, de Baudelaire, que evidenciam o cotidiano problemático dos trabalhadores livres, bem como as condições desumanas de trabalho às quais eles precisavam se submeter.

Também enfatizaremos, com base na análise desenvolvida, a noção, presente desde o primeiro capítulo, de que a modernidade brasileira, assim como o homem das multidões poeano, “não se deixa ler”, devido a percepções e modos de

comportamento que se encontram enraizados e cristalizados na conduta do homem brasileiro, entre eles o favor e a inércia característica do trabalhador livre no Brasil do século XIX. A permanência de tal situação na contemporaneidade será reforçada a partir da referência ao filme de Sérgio Bianchi, intitulado *Quanto vale ou é por quilo* (2005), que, assim como “Pai contra mãe”, coloca passado e presente em cotejo a fim de analisar os perversos e violentos contrastes que surgem a partir da inserção do negro e do trabalhador livre na sociedade brasileira.

Com base em todas estas ideias, esta tese pretende mostrar que Poe, Baudelaire e Machado de Assis, como toda a observação do *flâneur*, foram capazes de perceber o advento da modernidade de forma lúcida, explorando os tensionamentos e as mais variadas perspectivas relacionadas à percepção do moderno. Mesmo inseridos em tradições literárias diferentes, estes autores dialogaram a fim de construir textos mediados por outros textos, olhares mediados por outros olhares, em um jogo intertextual que pode (e deve) ser explorado com riqueza de detalhes, e que poderá nos revelar facetas pouco exploradas de autores que, apesar de já consagrados pelo cânone literário ocidental, são sempre passíveis de novas análises e revisões críticas.

1 MODERNIDADE NO SÉCULO XIX: CIDADE, IDENTIDADE E FAZER LITERÁRIO NO EPICENTRO DA VIDA COSMOPOLITA

“Avenida Niévski”, de Nikolai Gógol, foi publicado em 1835. A narrativa faz parte de uma série de histórias escritas pelo escritor russo entre 1832 e 1842, ambientadas em São Petersburgo, capital do império do czar Nicolau I. Para retratar o cotidiano da avenida, Gógol a coloca no centro da narrativa, exaltando o espaço de modo que ele se torna quase um personagem: “Não há nada melhor do que a avenida Niévski, pelo menos em Petersburgo; para a cidade, ela representa tudo. E o que não brilha nessa rua – a beldade de nossa capital?” (GÓGOL, 2012, p. 1). Ao mesmo tempo, o escritor também constrói uma representação trágica da metrópole moderna, que aparece associada ao crime e à degradação. Dessa forma, a fascinante e ao mesmo tempo perturbadora avenida acaba por determinar os destinos do jovem pintor Piskarióv e do tenente Pirogóv, que se deixam levar pelos encantos de duas belíssimas mulheres que transitam pela rua.

Piskarióv, rapaz sensível e propenso ao amor platônico, desenvolve uma feroz obsessão pela moça que descobre ser uma prostituta em um dos antros mais abomináveis de São Petersburgo. Não consegue se conformar com o destino escolhido pela amada, chegando ao ponto de lhe propor casamento, uma vez que “nunca a piedade nos domina com tanta força ao ver a beleza tocada pelo sopro pernicioso da depravação.” (GÓGOL, 2012, p. 49). Todavia, a beldade nega o pedido, causando, com isso, o suicídio de Piskarióv, visto com ironia e sarcasmo pelo narrador:

Assim morreu, vítima de uma paixão louca, o pobre Piskarióv, discreto, tímido, modesto, infantilmente ingênuo, portador de uma centelha de talento que talvez com o tempo pudesse inflamar-se com mais amplitude e brilho. Ninguém chorou por ele; ninguém foi visto ao lado de seu cadáver, a não ser a figura rotineira do inspetor de polícia do quarteirão e a cara indiferente do médico municipal. Levaram seu caixão para o cemitério de Okhta, em silêncio, e até sem as cerimônias da religião; atrás dele, chorava apenas um guarda, e isso porque tinha bebido vodka em excesso. Nem o tenente Pirogóv veio ver o cadáver do pobre infeliz, a quem ele, em vida, prestara sua elevada proteção. De resto, o tenente nem estava ligando para isso: andava ocupado com um acontecimento extraordinário. (GÓGOL, 2012, p. 90-91).

A ironia, bem como a banalização da morte e do sofrimento humano, parecem ser marcas registradas da vida em uma grande metrópole, local por demais

conturbado para que as pessoas deem a devida atenção à história trágica de um amor não correspondido. Tal atitude é comprovada pelo procedimento do tenente Pirogóv, que nem sequer soube do falecimento de seu amigo e protegido. O tenente estava mais preocupado com sua mais recente conquista, o que evidencia a superficialidade de uma vida marcada pela agitação das grandes cidades, onde tudo é efêmero e os sentimentos têm pouca ou nenhuma importância. Este dado que corrobora a percepção ambígua em relação ao espaço urbano, percebido com grande deslumbramento e ao mesmo tempo, com cinismo e desilusão.

Ao contrário do ingênuo Piskarióv, o tenente Pirogóv se encanta por uma mulher que descobre ser casada com um artesão alemão, e, cheio de malícia, tenta seduzi-la quando o marido não se encontra em casa. Ao ser flagrado pelo artesão Schiller e pelo sapateiro Kruntz, pensa em vingança, mas desiste ao entrar numa confeitaria e degustar alguns quitutes. Tal é o desfecho da segunda parte da narrativa: irônico e mordaz, contraditório como parece ser a própria avenida Niévski, apontada como a responsável por tais eventos: “Ah, não acredite nessa avenida Niévski! Eu sempre me envolvo mais ainda em minha capa quando passo por ela e tento, de todo modo, não olhar para os objetos que encontro. Tudo é ilusão, tudo é sonho, nada é o que parece!” (GÓGOL, 2012, p. 132). Dessa forma, institui-se um conflito básico não só em relação à avenida mas também em relação ao próprio indivíduo, dilacerado entre admirar o que ela possui de atrativo e tentar fugir do perigo que ela oferece. Nesse sentido, é importante ressaltar a ironia crítica de Gogól, que faz com que o narrador responsabilize a avenida Niévski por tudo de mau que acontece com os indivíduos que circulam por ela, sendo que, na realidade, tal responsabilidade é dos próprios seres humanos e também do processo modernizador, do qual a avenida é um dos produtos.

No ano de 2012, “Avenida Niévski” ganhou uma tradução para o português da autoria de Rubens Figueiredo, publicada pela CosacNaify e enriquecida com litogravuras que reproduzem a paisagem da avenida. Junto à nova publicação, vem o livreto inédito “Notas de Petersburgo de 1836”, embrulhado em uma reprodução de um jornal russo do ano em que o conto foi publicado. Este é disposto em dois blocos espelhados, e a leitura é feita de forma curiosa: começa-se de um lado e, para terminá-la, é preciso virar o livro de cabeça para baixo, e seguir para o outro. A movimentação permite que os olhos do leitor embarquem em um passeio pela avenida e siga o fluxo dos personagens que caminham por ela de ponta a ponta. A

estrutura narrativa é mimetizada pela própria diagramação do livro, o que sugere uma tentativa de associação entre forma e conteúdo.

A representação da vida urbana e a constituição do indivíduo moderno, temas centrais da narrativa gogoliana, são retomados alguns anos mais tarde por Edgar Allan Poe em “O homem das multidões”, de 1840, e por Charles Baudelaire, em “Quadros parisienses”, de 1857. Machado de Assis, por sua vez, escreve o quase desconhecido “Só!”, de 1885, que se configura como uma resposta ao conto de Poe, citado logo no início da narrativa. Uma sensibilidade relativa à experiência moderna perpassa as obras de Poe, Baudelaire e Machado de Assis, mais especificamente no que diz respeito à constituição da identidade moderna e do espaço urbano, que encontra na representação das ruas e das cidades uma nova configuração. Na narrativa de Gógol, a avenida Niévski traz todo o fascínio da modernidade com suas lojas de artigos importados, livros, móveis e roupas, funcionando quase como uma personagem principal do enredo. O mesmo acontece no conto de Poe, cujo espaço é uma das mais movimentadas ruas de Londres. Nos poemas de Baudelaire, as ruas também estão presentes, quase sempre em “frenético alarido”, conforme percebemos em “A uma passante”. Machado de Assis, por sua vez, retratou o Rio de Janeiro em toda a sua modernidade, elegendo a rua do Ouvidor como espaço por excelência da modernização e dos intercâmbios sociais e culturais em sua época. As obras destes autores têm muito a dizer não só a respeito das cidades e das pessoas que circulam por elas, mas também acerca de uma série de transformações que vinham ocorrendo nas sociedades europeia, americana e brasileira desde o final do século XVIII. Tais modificações não devem ser negligenciadas ao se analisar as obras de Poe, Baudelaire e Machado, podendo ser interpretadas como verdadeiros retratos de algo que se convencionou chamar de *modernidade*.

1.1 Revolução Francesa, Revolução Industrial e avanço tecnológico: a modernidade chega ao Ocidente

De acordo com o historiador Eric Hobsbawm, a transformação do mundo se deu sobre bases franco-britânicas, a partir de dois acontecimentos históricos de extrema relevância: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial inglesa, sendo que esta última trouxe consigo todo o avanço tecnológico que caracteriza a modernidade. Em *A era das revoluções*, o historiador analisa os fatores que levaram

ao que ele chama de “transformação do mundo” entre os anos de 1789 a 1848, época na qual se observa a transição de uma economia essencialmente rural e feudal para uma economia capitalista, marcada por um exuberante florescimento das atividades comerciais e manufatureiras e por um notável avanço tecnológico e científico que mudaria todos os rumos da economia e da vida em sociedade.

A Revolução Francesa desempenhou um relevante papel na formação de parte da política e da ideologia do século XIX: “a França deu o vocabulário do nacionalismo, os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica, e o sistema métrico de medidas.” (HOBSEAWM, 2012, p. 98). A França já havia despertado a rivalidade britânica com a rápida expansão de seu império e de seu comércio colonial, e também pelo fato de ser a monarquia absoluta mais poderosa, de maneira que a Inglaterra acabou por engatar uma política que visava ao lucro com a construção de uma frota mercante, com as facilidades portuárias e com a melhoria das estradas e das vias de navegação. Os ingleses também se notabilizaram pela criação de um sistema fabril que produzia em grandes quantidades, o que teve como consequência uma enorme expansão industrial, materializada pela Revolução. Para Hobsbawm, a Grã-Bretanha era a “oficina do mundo”, sendo que:

Essa economia utilizava a força de 1 milhão de cavalos em suas máquinas a vapor, produzia 2 milhões de jardas de tecido de algodão por ano em mais de 17 milhões de fusos mecânicos, recolhia quase 50 milhões de toneladas de carvão, importava e exportava 170 milhões de libras esterlinas em mercadorias em um só ano. Seu comércio era duas vezes superior ao de seu mais próximo competidor, a França, e apenas em 1780 a havia ultrapassado. Seu consumo de algodão era duas vezes superior aos dos Estados Unidos, quatro vezes superior ao da França. Produzia mais da metade do total de lingotes de ferro do mundo economicamente desenvolvido e consumia duas vezes mais por habitante do que o segundo país mais industrializado (a Bélgica), três vezes mais que os Estados Unidos e quatro vezes mais do que a França. Cerca de 200 a 300 milhões de libras de investimento de capital britânico – um quarto nos Estados Unidos, quase um quinto na América Latina – traziam dividendos e encomendas de todas as partes do mundo. (HOBSEAWM, 2012, p. 95).

Todas as modificações enumeradas acima fizeram com que a Inglaterra ocupasse uma posição de protagonista na economia mundial. Em 1830, Londres já contava com 1 milhão de habitantes, e Paris, com meio milhão. O aumento da população ajudou a economia a se desenvolver cada vez mais, o que ilustra um duplo processo de avanço científico e urbanização que iria transformar para sempre

as vilas e cidades medievais ainda existentes em fins do século XVIII. O crescimento das cidades causou a rápida expansão da mineração do carvão, a principal fonte de energia do século XIX. Além do carvão, este século presenciou também o surgimento das ferrovias, a invenção que mais transformou a indústria de bens de capital. Hobsbawm afirma que as primeiras linhas foram abertas nos Estados Unidos em 1827, na França em 1828 e 1835, na Alemanha e na Bélgica em 1835 e na Rússia em 1837. (HOBSBAWM, 2012, p. 82). As ferrovias facilitaram bastante a formação de um mercado mundial, aumentando muito a velocidade da comunicação por terra e facilitando o intercâmbio entre diversas partes da Europa e do mundo. Por conta do desenvolvimento ferroviário, tornou-se também possível a existência de relevantes trocas culturais entre Brasil e Europa, o que veio a influenciar decisivamente a produção literária do século XIX.

As ferrovias, de acordo com Hobsbawm, também foram eficientes no sentido de estabelecer uma rivalidade entre ingleses e norte-americanos no que diz respeito à industrialização. Havia escassez de capital nos Estados Unidos, mas não faltava mão de obra e homens qualificados para o trabalho. O desenvolvimento de uma nação independente ocorreu na época de Poe. Desde a revolução norte-americana até 1820, a área do país dobrou; a população saltou de 9 milhões em 1820 para 23 milhões em 1850. Além disso, observou-se a expansão das instituições de ensino superior, o avanço das técnicas de publicação e impressão, e a sofisticação cada vez maior da vida urbana. (SPILLER, 1963, p. 301). No entanto, a arrancada da economia norte-americana só veio a acontecer após a Guerra de Secessão, na década de 1860. Com a abolição da escravidão e um grande desenvolvimento tecnológico, os Estados Unidos foram o primeiro país não-europeu a se incluir no mundo capitalista. Entre os fatores decisivos para esta conquista, encontram-se a expansão da colonização e a corrida do ouro na Califórnia, que ajudaram a forjar a imagem do *self-made man*, já que, na visão de Hobsbawm, “não havia nos Estados Unidos uma velha nobreza para seduzir os homens com títulos aristocráticos. As distrações eram mínimas e as oportunidades colossais para quem seguisse a lógica de obtenção do lucro.” (HOBSBAWM, 2012, p. 229).

Mesmo com a inegável afirmação dos Estados Unidos enquanto nação independente e desenvolvida economicamente, o mundo continuou sendo dominado pelas nações europeias, cujo desenvolvimento atingiu o ápice entre os anos de 1848 e 1875, período analisado por Hobsbawm no volume *A era do capital*. Nele, o

historiador, além de discorrer a respeito do advento do capitalismo, analisa a migração de povos e o êxodo rural entre cidades, em uma época que ficou marcada por um intenso fluxo de homens e mulheres movendo-se em todas as direções, principalmente do campo para o ambiente urbano. Todo este movimento populacional trouxe consigo a industrialização, uma vez que “a modernização pede mudanças entre os povos e facilita tais movimentos com as técnicas de comunicação.” (HOBSBAWM, 2012, p. 296). Ocorreu, dessa forma, um intenso desenraizamento dos homens do campo, estimulado pelas estradas de ferro, que atraíam o fluxo migratório por oferecer emprego. No final do período que compreende 1848 e 1875, os imigrantes formavam uma substancial maioria em Nova York, Chicago, Budapeste, Berlim, Roma e Paris. A urbanização, por sua vez, motivou ainda mais o crescimento acelerado das cidades, que se tornaram centros de comércio, transporte, administração e de uma multiplicidade de serviços que atraía uma grande concentração de pessoas, fechando, assim, o ciclo da industrialização.

A modernidade atravessa o Atlântico e se chega ao seu ápice no Brasil com a implantação dos bicos iluminadores a gás e na instalação dos bondes nas ruas do Rio de Janeiro, processo este que será praticamente “documentado” por Machado de Assis em crônicas escritas nos anos de 1883, 1892, 1877 e 1889. A cidade também se encontrava em processo de intensa mudança, com a passagem do Brasil Imperial para o Brasil Republicano, sem falar na abolição da escravidão, fatores que, de acordo com Nicolau Sevcenko, “marcam a entrada do Brasil na modernidade.” (SEVCENKO, 2003, p. 22). O Rio de Janeiro se torna o maior centro político e populacional do país, passando por uma remodelação na qual os casarões coloniais são demolidos para dar lugar a uma nova configuração do espaço público. O saneamento e a higienização da cidade parecem atender às demandas da modernização, daí o surgimento dos lampiões a gás para iluminar as até então escuras ruas da cidade e dos bondes elétricos, que dão origem a novas formas de percepção acerca do indivíduo moderno, conforme se observa neste trecho de uma crônica machadiana de 1892:

Para não mentir, direi que o que me impressionou antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu *bond*, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prensas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o *bond* elétrico, mas a própria

eletricidade. Não é meu ofício censurar essas meias glórias, ou glórias de empréstimo, como lhe queiram chamar espíritos vadios. As glórias de empréstimo se não valem tanto como as de plena propriedade, merecem sempre algumas mostras de simpatia. Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho para lhe dar em troca? (ASSIS, 2008, p. 926).

Em suas crônicas a respeito do surgimento dos bondes, Machado demonstra uma preocupação com as novas formas de sociabilidade que vieram à tona com a modernização e com a industrialização, chegando até mesmo a listar, em uma outra crônica, uma série de regras para a utilização satisfatória dos bondes: “quando duas pessoas, sentadas a distância, quiserem dizer alguma coisa em voz alta, terão cuidado de não gastar mais de quinze ou vinte palavras, e, em todo o caso, sem alusões maliciosas, principalmente se houver senhoras.” (ASSIS, 2008, p. 478). Tal percepção aponta para a existência de uma consciência aguda a respeito dos mecanismos de funcionamento de uma nova vida em uma sociedade que também se encontra em profunda transformação, uma vida com um ritmo diferenciado, que exige que as pessoas tenham uma determinada postura com relação à coletividade. De acordo com Níncia Borges Teixeira, “Machado de Assis, ao embarcar no bonde da história, lança mão da ambivalência ficção-fato para demonstrar os mais variados pontos de vista acerca da chegada da modernidade.” (TEIXEIRA, 2005, p. 114). A ambivalência referida pela autora diz respeito ao gênero crônica, que, ao expor o cotidiano das grandes cidades, promove o entrecruzamento entre o histórico, o literário e o social.

A crônica machadiana foi objeto de um recente e interessante resgate, conforme nos mostra a pesquisa de Lúcia Granja, que, com a colaboração de John Gledson e de Jefferson Cano, reeditou todas as crônicas escritas por Machado desde o início da carreira literária do escritor. Para Gledson, as crônicas de Machado apresentam uma história própria, sendo influenciadas pelos “acontecimentos políticos e pelo fluxo da história, vista, e experimentada, de perto e de longe. (GLEDSON, in ASSIS, 2008, p. 13). Posicionamento semelhante é sustentado por Granja, segundo a qual as crônicas oferecem um instigante testemunho dos posicionamentos e das insatisfações sustentadas por Machado em relação aos problemas de seu tempo, conforme sinaliza a citação abaixo:

A crônica, o texto, nos mostra, também, o homem dentro de um tempo: mudando de ideia, buscando novas formas, irritando-se com as teimosias

políticas do cotidiano, repetindo preocupações ao longo de anos. Seguramente, as transformações vividas pediram, sempre, ajustes entre o homem, o texto e o tempo. (GRANJA, 2009, p. 80).

É através do gênero crônica que Machado propõe uma tentativa de sistematização da conduta do carioca refinado, refletindo sobre o bonde, “um espaço que possibilita a universalização e o nivelamento de oportunidades.” (TEIXEIRA, 2005, p. 110). Além disso, a reflexão sobre o advento dos bondes deixa entrever a faceta crítica do homem Machado de Assis, algo que Lúcia Granja diz estar presente em seus textos jornalísticos e que acreditamos também se manifestar nos textos ficcionais, principalmente no que diz respeito às questões relativas ao advento da modernidade, como esta pesquisa pretende mostrar.

Se por um lado a modernização, a industrialização e os avanços tecnológicos e científicos causaram mudanças positivas na sociedade, sendo percebidos com deslumbramento e euforia, por outro eles foram responsáveis por um inegável desencanto na maneira de se perceber o indivíduo, a metrópole moderna e os próprios processos modernizadores que tiveram lugar no século XIX. De acordo com Eric Hobsbawm, a urbanização incontrolável trouxe consigo uma série de problemas, entre eles o alcoolismo, a prostituição, o infanticídio, o suicídio, a demência e um aumento considerável nos índices de criminalidade, coisas que muito preocupavam os patrões e as famílias. A situação dos trabalhadores pobres entre 1815 e 1848 era preocupante e assustadora, o que mostra que “o mecanismo social da sociedade burguesa era cruel, injusto e desumano.” (HOBBSAWM, 2012, p. 332). Tal situação era ainda pior em cidades eminentemente industriais como Manchester, na Inglaterra, onde a expectativa de vida do cidadão médio era de 25 anos devido aos problemas de saúde causados pelo trabalho extenuante nas indústrias. Em *A era do capital*, Hobsbawm chama a atenção para o fato de que, na luta pela existência no mundo burguês, os mais capazes sobreviviam, sendo sua capacitação comprovada pela dominação exercida sobre os mais fracos, que acabavam sofrendo as vicissitudes trazidas pela pobreza e pelo trabalho árduo.

Em Paris, a conjuntura não era muito diferente, considerando-se que a cidade passou por uma reconstrução sistemática, sendo, por isso, considerada o berço da modernidade no Ocidente. A “haussmanização”, denominação dada por Walter Benjamin ao processo de remodelação ordenado por Napoleão III e levado a cabo pelo prefeito Eugene Haussmann, valorizou bastante os terrenos habitacionais

parisienses, de forma que a população de baixa renda foi obrigada a se deslocar para a periferia da cidade, o que colaborou para o surgimento dos bairros operários. Assim como em Londres, as transformações industriais e arquitetônicas em Paris tiveram como consequências negativas as más condições de vida das populações operárias, poluição atmosférica, má utilização do solo e degradação geral do meio urbano, afetado pelas construções cada vez maiores e pelo surgimento das fábricas, que adotavam sistemas de produção cada vez mais complexos e exigiam novas tecnologias para superar limites. Vale ressaltar que a modernização de Paris veio a influenciar a remodelação de outras cidades, entre elas o Rio de Janeiro, uma vez que o engenheiro Pereira Passos, incumbido pelo então presidente Rodrigues Alves de realizar a reforma urbana e chamado por Nicolau Sevcenko de “ditador da Regeneração” (SEVCENKO, 2003, p. 46), estudou na França na época da reconstrução e se apropriou de várias ideias de Haussmann para embelezar a então capital da República.

Sevcenko afirma que, no Rio de Janeiro do início do século XX, a imagem do progresso se transformou na obsessão coletiva da nova burguesia carioca, “e acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia europeia.” (SEVCENKO, 2003, p. 41). Observou-se, ao longo do processo de remodelação da cidade, uma marcante aversão a elementos da cultura popular, o que se materializou na política do “bota-abaixo”, que tinha por finalidade expulsar os grupos populares das áreas centrais da cidade com o objetivo de isolá-las para o desfrute das altas camadas da sociedade, caracterizadas por um cosmopolitismo totalmente identificado com a vida parisiense. O resultado mais concreto desta remodelação foi “a criação de um espaço público completamente embelezado, ajardinado e europeizado” (SEVCENKO, 2003, p. 47), que atendia aos interesses da burguesia.

Por outro lado, o aburguesamento arquitetônico da paisagem carioca, aliado à política do “bota-abaixo” e à intensa urbanização causada pelo fim da escravidão e início da imigração europeia, acabou por causar uma série de problemas sociais, principalmente para as camadas menos favorecidas da população: carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, doenças, fome, desemprego e baixos salários. Tal conjuntura acabou levando ao subemprego, à mendicância, ao aumento da criminalidade, à vagabundagem delituosa, e, assim como ocorria nos países europeus industrializados, ao alcoolismo em massa, à demência e até

mesmo ao suicídio. Criou-se, portanto, um imaginário que associa a modernização a efeitos nefastos e devastadores, associação esta que não passou despercebida aos escritores da época, entre eles Poe, Baudelaire e Machado de Assis, que souberam retratar com argúcia os paradoxos imbuídos nos processos modernizadores, bem como a miséria enfrentada pelas camadas mais baixas da população, conforme analisaremos no quarto capítulo.

Um dos dados mais impressionantes do período da *Belle Époque*, e que reforça o imaginário citado acima, diz respeito ao súbito aumento no número de internações psiquiátricas: em 1889, foram registradas 77 entradas no Hospício Nacional. Em 1890, este número subiu para 498 e em 1898, dez anos depois, para alarmantes 5546 entradas, o que representa 608 novos casos por ano e 12 internamentos por semana. (SEVCENKO, 2003, p. 87). A estatística acima é sintomática não só dos problemas trazidos pela rápida modernização mas também do tensionamento produzido pelas mudanças nos modos de ser, pensar e agir. Não tencionamos dizer, com isso, que as internações psiquiátricas foram causadas diretamente pelo advento da modernidade, e sim que a nova conjuntura deu origem a percepções diferenciadas em relação ao lugar do sujeito no mundo, o que talvez se estenda à própria noção de loucura.

Os escritores finisseculares brasileiros, da mesma forma que os europeus, souberam traduzir em suas obras as contradições inerentes aos processos modernizadores, sendo o próprio Machado de Assis um exemplo neste sentido. Em “Pai contra mãe”, o narrador nos apresenta a história de Cândido Neves, um cidadão com crônicas dificuldades para se manter no emprego que decide se transformar em um caçador de escravos em pleno Rio de Janeiro à época da escravidão. Para garantir o sustento de seu filho recém-nascido, que está prestes a ser entregue à roda dos enjeitados, Cândido deve capturar a escrava Arminda para ganhar uma recompensa de cem mil réis. A moça, no entanto, está grávida, e implora por misericórdia quando é encontrada. O rapaz se mostra insensível às suas súplicas e a entrega para seu dono enquanto ela aborta e desmaia no meio da rua. O final trágico desta narrativa, além de sintetizar a condição degradante do negro escravo na sociedade brasileira, nos mostra que tanto Cândido quanto a escrava Arminda são vítimas de um sistema capitalista cruel, que obriga o indivíduo a chegar a extremos para garantir sua sobrevivência.

As mazelas da população brasileira também são descritas e documentadas pelo jornalista e cronista João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, mais conhecido como João do Rio. Cronista do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*, traçou em seu terceiro livro, intitulado *A alma encantadora das ruas*, um extenso panorama da sociedade carioca. Lima Barreto também foi outro escritor que compôs obras de forte temática social, com destaque para as representações das classes pobres, dos boêmios e dos arruinados. O autor era crítico agudo da República Velha, rompendo com o nacionalismo ufanista e desvendando os mecanismos de privilégios da sociedade da época, tendo levado uma vida conturbada por conta do alcoolismo e da depressão. Assim sendo, pode-se afirmar que a literatura do século XIX, e também a do início do século XX, trazem em seu âmago as representações de uma sociedade em profunda transformação, seja na caracterização dos personagens, seja nas figurações da metrópole e do indivíduo moderno, que se convertem em temas prolíficos nas produções literárias de uma determinada época.

1.2 A modernidade na literatura: o surgimento da metrópole literária e do sujeito imerso na multidão

A modernidade, juntamente com as mudanças nas formas de sociabilidade e de percepção do espaço público, originou o que se convencionou chamar de “literatura citadina”, na qual as ruas e multidões passam a ser vistas como fontes de inspiração literária. O sujeito moderno, imerso neste contexto de novidades, será confrontado com novas concepções de individualidade, que tensionam sua percepção de mundo e alteram a forma como ele vê a si mesmo e o espaço que o cerca. “Avenida Niévski” é um texto no qual tais visões de mundo estão presentes, mas é Poe, com sua famosa narrativa sobre o homem das multidões, que irá servir como matriz para muitos textos que virão a seguir, justamente por conseguir transmitir, de forma enxuta e concisa, a polivalência da grande metrópole, além da tensão e da angústia de se viver em uma incansável busca pela identidade do outro e pela sua própria identidade.

Nesse sentido, uma representação emblemática é a do *flâneur*, que, ao lado da passante e do homem das multidões, é uma das figuras mais comentadas nos estudos sobre a modernidade. Trata-se de um indivíduo que, com um prazer próprio

do *voyeur*, se deleita com a observação refletida e minuciosa dos habitantes citadinos e suas atividades diárias, uma vez que dispõe de uma manhã ou de uma tarde para zanzar sem direção pelas ruas e avenidas da metrópole moderna. Para Walter Benjamin, a cidade é o verdadeiro templo do *flâneur*, espaço por excelência de suas perambulações, no qual ele se depara com a contradição de se sentir só em meio à multidão. (BENJAMIN, 2009, p. 191). O *flâneur* é também um fisionomista nato, que percorre a história social da cidade, deixando-se levar pelos seus artefatos de consumo e pelas suas mais variadas atrações. De acordo com Lucrécia Ferrara, “o fisionomista promove a especulação das imagens, em um exame minucioso de imagens preñes de história a partir do qual é possível ler a mentalidade de uma época.” (FERRARA, 2000, p. 127).

O *flâneur*, enquanto tema constante do imaginário urbano, acaba por atuar como metáfora da cidade, uma vez que a análise de sua figura permite desvendar múltiplas percepções acerca da metrópole e de sua história em determinadas épocas. Sua existência social se torna possível por conta não só da reestruturação do espaço público mas também pela existência da própria multidão, geradora de uma consciência coletiva centrada no anonimato e na impessoalidade, o que permite que o *flâneur* circule pela cidade sem ser incomodado. Tais prerrogativas da vida na coletividade conduzem, de acordo com Ricardo Marques de Azevedo (1998), a uma espécie de desumanização citadina, representada não só pela figura do *flâneur* ocioso mas também pelo ar *blasé*, próprio de indivíduos que já presenciaram de tudo um pouco e não se surpreendem com mais nada. Para Azevedo:

Todas as inovações do século XIX pressupõem grandes concentrações urbanas, pois elas são capazes de assimilar comportamentos coletivos. Configuram-se, nas cidades, novos mecanismos de observação e de confinamento de pessoas, classes, usos e ocupações, enquanto se disciplina uma nova ordem urbana, vígil e policiada. A marginalidade precisa ser controlada, e as regras e regularidades, impostas. (AZEVEDO, 1998).

As informações contidas no trecho acima vão ao encontro de aspectos já explicitados anteriormente, tais como a modificação nas formas de sociabilidade e a prevalência da multidão nas novas configurações urbanas, além da necessidade de se controlar a marginalidade, percebida como um dos efeitos da modernização. No conto de Poe, a figura do homem das multidões, por exemplo, é associada ao crime e à degradação do espaço urbano, o que configura uma síntese da própria cidade

pela qual ele circula. Baudelaire também flagra, em sua poesia, variadas personificações do moderno, a saber: o *flâneur*, o dândi e a passante, personagens que se apresentam nos cafés, bulevares e galerias. Também pululam nas metrópoles personagens astuciosas, inescrupulosas, calculistas e desprovidas de sentimentos, personagens estas que funcionam como projeções das grandes cidades, que são, elas também, multiformes e ambíguas, afetadas e superficiais.

Níncia Borges Teixeira propõe que a figura do *flâneur*, chamado por ela de “narrador-andarilho”, pode ser “um ponto de partida para uma leitura das representações urbanas.” (TEIXEIRA, 2005, p. 49). Esta figura representa o fascínio pelo fluxo e pela mudança contínua, sendo, para Walter Benjamin (2009), uma alegoria teórica, que permite a reconstituição da identidade urbana por meio dos textos literários. O leitor, por sua vez, também se transforma em um *flâneur*, uma vez que, ao ler e interpretar o discurso sobre a cidade, tenta penetrar nos seus significados, assim como o andarilho que percorre as ruas em busca de um sentido para as modificações advindas da modernização. Na visão de Lucrécia Ferrara, “um leitor da cidade é alguém sensível à sua imagem enquanto manifestação de cultura e suas variações.” (FERRARA, 2000, p. 85). Sendo assim, a leitura da cidade (e porque não dizer, da própria obra literária) é uma leitura (multi)cultural que permite identificar diversos tipos de personagens e construções arquitetônicas (e de enredo), que têm muito a nos dizer sobre o imaginário de uma época. Estabelece-se, desta maneira, o que Teixeira denomina “flânerie literária”, um jogo de perspectivas no qual participam tanto o escritor quanto o próprio leitor, e que mimetiza o processo de leitura e interpretação de uma obra.

Ao analisar as representações urbanas dessa forma, assume-se que história, literatura e sociedade se encontram articuladas, concepção esta que é defendida por uma série de estudiosos, entre eles Antonio Candido. De acordo com o autor, há um nexo evidente entre forma literária e processo social, uma vez que os textos literários traduzem uma sensibilidade de mundo que é recuperada pelos escritores. Na opinião de Candido, “o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros.” (CANDIDO, 1967, p. 7). Ao propor este modelo de análise, Candido mostra que é possível aliar forma e conteúdo na interpretação de uma obra literária, enfatizando que a experiência histórica “é um dos elementos que permitem encontrar no texto literário uma expressão do autor como sujeito histórico e de sua versão sobre o

tempo vivido.” (TEIXEIRA, 2005, p. 18). O viés de análise adotado nesta tese, portanto, se sustenta em uma perspectiva que associa o literário, o social e o histórico, uma vez que os temas abordados por Poe, Baudelaire e Machado não podem ser analisados sem que se considere as relações da literatura com o momento histórico no qual foi produzida. Isso se torna ainda mais relevante se levarmos em consideração a vertente que concebe a cidade como discurso, resultado das construções dos sujeitos que as leem, conforme a visão de Níncia Borges Teixeira:

Indagar sobre as representações da cidade, da cena escrita construída pela literatura, é ler textos que leem a cidade, considerando não só a paisagem urbana, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, o ficcional, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. (TEIXEIRA, 2005, p. 15).

No trecho reproduzido, emerge o conceito de *cartografia simbólica*, que implica em uma leitura que percebe a cidade como algo imaginário, construído pelo pensamento e pelas percepções dos sujeitos que por ela circulam, conforme percebemos em “Avenida Niévski”. Assim, os leitores se tornam capazes de construir a cena urbana à sua maneira, de forma que o imaginário urbano e a memória da cidade possam se perpetuar na forma de representação literária. Nesse sentido, Lucrécia Ferrara afirma que “certas manifestações do imaginário urbano permitiram uma compreensão da cidade que se desenvolvia sob o impacto da Revolução Industrial, da cidade que se globaliza ao metropolizar-se.” (FERRARA, 2000, p. 131). Tal compreensão se encontra sintetizada na ideia de *modernidade*, um conceito de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa.

1.3 Concepções de modernidade: Baudelaire, Benjamin, Berman e Bauman

Ao analisar os principais estudiosos da modernidade, não podemos passar ao largo de alguns nomes importantes, entre eles o de Charles Baudelaire. Além de objeto de análise desta tese, o poeta francês, com seus textos de crítica de arte, torna-se também um de seus fundadores teóricos, em função da agudeza de suas percepções acerca do advento da modernidade tanto na sociedade quanto nas artes em geral. Walter Benjamin, ao refletir sobre a obra de Baudelaire e descrever todas as etapas do processo de remodelação de Paris na obra *Passagens*, é

também um estudioso de extrema relevância para a compreensão da modernidade, ainda que sua obra tenha permanecido inacabada por conta de sua morte. Marshall Berman, ao lançar mão da famosa frase de Karl Marx que dá título ao supracitado livro, evoca uma ideia de fluidez que será desenvolvida, anos mais tarde, por Zygmunt Bauman, quando de sua análise a respeito do que chama de “modernidade líquida”.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, coloca Baudelaire como um escritor que pensa agudamente a modernidade, tendo sido ele um dos criadores desta palavra. De acordo com Friedrich, “ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então.” (FRIEDRICH, 1978, p. 35). O ensaio “O pintor da vida moderna”, juntamente com as resenhas sobre os salões parisienses, é visto pela crítica como texto fundador de uma reflexão a respeito da arte moderna, em especial em relação à pintura, analisada exaustivamente por Baudelaire em todos estes escritos. Para Wilson Coutinho, “Baudelaire, que participou da transição do Neoclassicismo para o Romantismo, percebeu as mutações que aconteciam no campo artístico e elaborou o conceito de arte moderna.” (COUTINHO, in BAUDELAIRE, 2006, p. 659).

Baudelaire impôs um novo estilo para a compreensão de uma nova arte, calcada em um conceito de beleza que une o eterno a tudo o que é fugaz, efêmero e transitório. Em “O pintor da vida moderna”, ele analisa a obra do pintor Constantin Guys, que era também ilustrador de jornais e cobriu a Guerra da Crimeia enviando croquis do exército para as páginas do *Illustrated London News*. Além disso, Guys retratou em seus quadros a vida de Paris durante o Segundo Império, trazendo a vida das ruas para seus desenhos. Daí o entusiasmo do poeta francês pelo ilustrador, caracterizado como um legítimo homem do mundo e da modernidade, um pintor da vida moderna no sentido mais literal da expressão. Ao afirmar que a vida urbana pode (e deve) ser objeto de representações literárias e pictóricas, Baudelaire abre caminho para o conceito de uma arte tida como antinatural e para uma noção de que o belo deve ser extraído da fugacidade da vida presente.

Em seu ensaio, Baudelaire teoriza sobre uma visão acerca do objeto da arte na modernidade, que se configura, para ele, em uma constante busca pelo novo em todas as esferas da vida política, econômica, social e cultural. Ao passo que

caracteriza a arte moderna como ousada, original e inovadora, Baudelaire afirma que ela também possui um caráter fixo e imutável, ao qual se relaciona o intemporal, aquilo que não pode ser modificado. Sobre Baudelaire, Hugo Friedrich declara que:

Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor do alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos (...) Janelas poeirentas com vestígios de chuva, fachadas de casas, cinzas e gastas, a ferrugem dos metais, a aurora como mancha suja, como som animalesco de prostitutas, estrepitoso rodar de ônibus, vultos sem lábios, anciãs, música de ferro em folha, pupilas dos olhos embebidas em fel, perfumes distantes: estes são alguns dos conteúdos de sua modernidade poeticamente galvanizada. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

A “modernidade poeticamente galvanizada” a qual Friedrich se refere remete ao tensionamento existente em relação ao moderno, percebido com grande interesse e, ao mesmo tempo, com desencanto. Muitos escritores retrataram em suas obras uma nostalgia referente a um passado que não mais podia voltar, sensação esta que aparece de forma marcante no famoso poema “O cisne”, conforme analisaremos ainda neste capítulo. Não se pode também deixar de ressaltar que “O pintor da vida moderna” foi escrito em 1863, ano do início da reurbanização parisiense, o que mostra que Baudelaire estava atento às modificações operadas na sociedade de sua época, preocupando-se em definir a modernidade que sintetizava o espírito de seu tempo.

Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon chama a atenção para o fato de que “a modernidade de Baudelaire traz em seu bojo um oposto: a resistência à modernidade.” (COMPAGNON, 2010, p. 15). Na visão do autor, Baudelaire é o observador mais perspicaz do século XIX, produzindo um fazer poético marcado por uma profunda dissonância na qual o belo (e também o homem) apresenta uma dupla natureza: a relação com a eternidade e a preocupação em retratar a atualidade, ambivalência esta que é, para Theodor Adorno, “o princípio dialético da arte moderna” (ADORNO, apud COMPAGNON, 2010, p. 65). E a ligação da arte com a atualidade induz a uma forte dependência desta com a história e com o progresso, daí a existência de autores como Poe, Baudelaire e Machado de Assis, que desempenham este papel histórico através da literatura, o que não deixa de ser um traço característico da modernidade.

O caráter contraditório da concepção baudelairiana acerca do moderno implica, para Compagnon, numa marcante resistência à modernidade e à ideia de progresso, tese esta que será desenvolvida em profundidade no extenso volume intitulado *Os antimodernos*. São antimodernos todos os escritores que reagem ao mundo moderno e ao culto do progresso, o que instaura “uma dúvida, uma ambivalência e uma nostalgia.” (COMPAGNON, 2011, p. 13). Entre tais autores, Compagnon destaca as figuras de Baudelaire, Joseph de Maistre e Roland Barthes, que eram todos modernos ambivalentes, conscientes de si, e que viviam a modernidade como uma espécie de agonia materializada no já citado *spleen*, em especial no caso de Baudelaire. O autor afirma que um dos traços mais característicos do antimoderno é o seu pessimismo, uma vez que o otimismo parece conduzir à acomodação e à preguiça. O pessimismo, pelo contrário, confere energia e vitalidade ao indivíduo, sendo caracterizado pelo ceticismo em relação à lei do progresso. (COMPAGNON, 2011). Tal ceticismo aparece de forma evidente nos poemas de “Quadros parisienses”, não só em “O cisne” como também em “A mendiga ruiva” e “Os sete velhos”, nos quais o eu lírico descreve pessoas pertencentes às classes mais baixas da sociedade, denunciando as contradições inerentes à modernização.

O caráter ambíguo das ideias baudelairianas sobre o progresso e a natureza da arte moderna é também reconhecido por Walter Benjamin, um dos mais famosos estudiosos não só da obra de Baudelaire mas também da própria modernidade. Sua obra *Passagens* realiza um exaustivo levantamento de todas as etapas da remodelação de Paris, sendo uma obra inacabada, caracterizada pela montagem e pela fragmentação, o que faz com que se constitua, na visão de Willi Bolle, “em um grande arquivo de milhares de fragmentos, uma coletânea provisória de materiais em função de um livro a ser redigido, ou um banco de dados com valor permanente.” (BOLLE, in BENJAMIN, 2009, p. 1146).

Um dos arquivos de *Passagens* trata especificamente da vida e da obra de Baudelaire, tendo inspirado o famoso ensaio “Um lírico no auge do capitalismo”. Em suas considerações, Benjamin afirma que “o esforço essencial do baudelairismo é unir sempre duas ordens de sentimentos contrários.” (BENJAMIN, 2009, p. 300). O autor sublinha ainda a tendência baudelairiana de amaldiçoar o progresso e detestar a civilização industrial do século XIX, desfrutando, ao mesmo tempo, “do pitoresco especial que esta civilização introduziu na vida humana.” (BENJAMIN, 2009, p. 310).

O historiador também reconhece a ressonância de Poe sobre a obra de Baudelaire, a ponto de afirmar que o poeta francês inaugurou o espírito moderno com base nos escritos poeanos, em especial “O homem das multidões”, considerado por Benjamin como exemplar da “dialética da *flânerie*”: “de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, e escondido.” (BENJAMIN, 2009, p. 465). De acordo com Olgária Matos, Benjamin realmente se vale do conto de Poe “para compreender a angústia mítica no confronto dos rostos indiferenciados e anônimos que se multiplicam com sua potência de alucinação.” (MATOS, in BENJAMIN, 2009, p. 1123). Todas as informações acima ratificam a ideia de que “O homem das multidões” funciona como uma narrativa fundadora de um pensamento tido como moderno, condição esta reconhecida pela maioria dos estudiosos do assunto, entre eles Walter Benjamin.

Para Benjamin, *As flores do mal* é uma referência básica para se compreender a modernidade, sendo que a lírica baudelaireana se configura como uma forma de resistência à desarticulação das relações espaço-temporais que ocorre nos tempos modernos. No que diz respeito às passagens, Willi Bolle afirma que esta palavra abre um leque semântico com três dimensões: “referência arquitetônica e urbanística, referência temporal, na passagem da era das revoluções para a era do capital ¹, e referência ao próprio modo de escrever a história da metrópole de Paris.” (BOLLE, in BENJAMIN, 2009, p. 1144). Dessa forma, as passagens não são apenas construções arquitetônicas características da capital francesa, mas também construções simbólicas de um pensamento acerca da modernidade e da maneira pela qual o moderno se constituiu.

Uma acepção do termo modernidade a merecer destaque é aquela sustentada por Marshall Berman, que a define como uma experiência vital compartilhada por homens e mulheres no mundo todo. O autor divide a modernidade em três fases: a primeira, que vai do século XVI até o fim do século XVIII, a segunda, que começa com a Revolução Francesa em 1790, e a terceira, que compreende o século XX. Na visão de Berman:

¹ Nesta frase, Bolle une o conceito benjaminiano das passagens às expressões que dão título às duas obras mais famosas do historiador Eric Hobsbawm, que é mencionado pelo autor ao longo de sua exposição.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: neste sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como diz Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1982, p. 15).

Berman percebe o advento da modernização como um processo uniformizador, que se manifestaria da mesma forma em todos os lugares. Todavia, a ideia de uniformização não implica necessariamente em um erro de generalização, mas na noção de que a modernidade é um processo global, que se estende a todas as pessoas e lugares, independente de raça, classe, nacionalidade ou religião. Isso também significa que a modernidade, apesar de ter se instalado primeiro nos locais pertencentes ao “centro”, como França e Inglaterra, também se desenvolveu nos lugares mais distantes, considerados “periféricos”, tais como Brasil e Estados Unidos.

A perspectiva de Berman é de grande valia para esta pesquisa, uma vez que, mesmo tendo produzido suas obras em países diferentes, com condições sociais, econômicas e culturais bem diversas, Poe, Baudelaire e Machado de Assis tratam dos mesmos temas e dos mesmos dilemas, o que mostra que a modernidade é realmente globalizante, capaz de anular fronteiras geográficas. Tal anulação se dá por meio do estabelecimento de redes de leitura, em especial no século XIX, época na qual se observou a expansão e a modernização dos meios de comunicação e transporte, conforme analisaremos ainda neste capítulo. O que também nos interessa na citação de Berman é a ideia de “unidade paradoxal”, a “unidade da desunidade”, confirmada pela famosa frase de Karl Marx, que sintetiza a fragilidade e a angústia próprias dos tempos modernos. Tais ideias remetem à cisão do indivíduo moderno, aos conflitos por ele experimentados e a uma ambiguidade que transparece não só na caracterização do sujeito mas também na representação da cidade, objetos principais desta tese.

Para o autor, a modernidade surge na sociedade influenciada pelo advento do capitalismo, gerando uma potenciação dos poderes do homem e uma amplificação da experiência humana. A combinação de tais fatores, de acordo com Perry

Anderson, “gera uma dramática tensão interior nos indivíduos que sofrem o desenvolvimento” (ANDERSON, 1986, p. 3). Nesse sentido, Berman compara os pensadores do século XIX aos pensadores do século XX:

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença; em qualquer caso, é sempre concebida como algo que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo. (BERMAN, 1982, p. 24).

Talvez possamos estender a comparação acima ao próprio homem do século XIX, que, assim como Baudelaire, vivia em permanente contradição, dividido entre criticar os avanços da modernização e se deslumbrar com as novas possibilidades que a vida moderna oferece. Vale ainda ressaltar que Berman conjuga as noções de modernidade e revolução, o que mais uma vez remete a Baudelaire, que é considerado por Benjamin como uma espécie de “herói” da modernidade. O heroísmo dos artistas modernos se deve ao fato de que, na época moderna, eles foram obrigados a se defrontar com a natureza mercantil de seu trabalho. Na visão de Benjamin, o poeta francês agiu de forma heroica na medida em que respondeu às mudanças no domínio da arte com um livro de poesia lírica no momento em que esta se encontrava em declínio. (BENJAMIN, 2009).

Em sua análise, Marshall Berman lança mão de uma metáfora marxista para ilustrar o advento da modernidade: os sólidos que se desmancham no ar, o que traduz a perda de estabilidade e a sensação de angústia e insegurança que toma conta do sujeito moderno. Este viés de análise será desenvolvido com maior profundidade por autores como Stuart Hall e Zygmunt Bauman. Este último utiliza a expressão “modernidade líquida” para caracterizar uma nova etapa da modernidade, marcada por uma maior fluidez nos relacionamentos interpessoais, pela fragmentação da identidade e das percepções de tempo e espaço, e pelo

esfacelamento de perspectivas tidas como modernas. Em *Identidade*, Bauman justifica o uso da metáfora da fluidez para definir esta fase da modernidade:

Os fluidos são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo, e a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência das menores forças. Num ambiente fluido, não se deve esperar que as estruturas, se e quando disponíveis, durem muito tempo. (BAUMAN, 2004, p. 57).

Ao desenvolver tal raciocínio com mais profundidade em *Modernidade líquida*, Bauman questiona: “a modernidade não foi um processo de liquefação desde o começo? Não foi o “derretimento dos sólidos” seu maior passatempo e principal realização? A modernidade não foi fluida desde a sua concepção?” (BAUMAN, 2001, p. 9). Com base em tal questionamento, e considerando que Berman já usava as ideias marxistas de derretimento e liquefação para definir a modernidade, pode-se dizer que a reflexão de Bauman irá girar em torno de uma intensificação dos processos modernizadores, uma vez que a época moderna já é, por si só, caracterizada pelo poder de desmanchar e derreter sólidos, uma intenção que “clama pela profanação do sagrado e pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à liquefação.” (BAUMAN, 2001, p. 9). O “derretimento” de estruturas sólidas, tais como a religião e as lealdades tradicionais, pode ser interpretado como um traço permanente da modernidade e não como uma característica do que ficou conhecido como pós-modernidade, como muitos estudiosos afirmam.

Mesmo reconhecendo que a liquefação está presente desde os primórdios da época moderna, Bauman contrapõe o que ele chama de “modernidade sólida” ou “modernidade pesada” à “modernidade líquida” ou “modernidade fluida”. As primeiras se caracterizam pelos avanços tecnológicos próprios das primeiras fases da modernidade, entre eles o surgimento do carvão, das ferrovias, da eletricidade e o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação. Na visão do autor, “a modernidade pesada era inimiga da contingência, da variedade, da ambiguidade, da instabilidade e da idiosincrasia, tendo declarado guerra a todas estas anomalias.” (BAUMAN, 2001, p. 33). Sendo assim, a modernidade sólida ou pesada implicaria, pelo menos teoricamente, em um sufocamento das individualidades, que seriam deixadas em segundo plano em favor das necessidades impostas pelo desenvolvimento acelerado inerente à modernização. No entanto, quando se

observa a literatura do século XIX, considerado o período áureo da modernidade pesada, nota-se uma grande preocupação em retratar os estados mais íntimos do ser humano, suas ambiguidades e idiossincrasias. A obra de Poe é exemplar neste sentido, com sua ênfase em emoções desenfreadas e no lado obscuro da alma humana, representado pela necrofilia, pela morte e pelos estados alterados de consciência. Todavia, poderíamos nos perguntar: não é justamente esta preocupação que faz de Poe e de muitos outros autores “intimistas” do século XIX autores modernos? Há, portanto, que se evitar uma rígida separação entre o que se chama de “modernidade pesada” e a ideia de sufocamento das individualidades, uma vez que a existência de narrativas que tematizam os conflitos e os excessos da mente humana é talvez o principal sintoma de uma ordem social que privilegia o avanço tecnológico em detrimento das emoções do indivíduo.

Ao contrário da modernidade “pesada” ou “sólida”, a modernidade líquida se caracteriza pela contingência, pela fragmentação e por novas percepções acerca das identidades, das relações interpessoais e da vida em sociedade. Sobre isso, Bauman afirma que:

A passagem do capitalismo pesado ao leve, da modernidade sólida à fluida, pode vir a ser um ponto de inflexão mais radical e rico do que o advento do capitalismo e da modernidade (...) A nova instantaneidade do tempo muda radicalmente a modalidade do convívio humano, e o modo pelo qual os humanos cuidam de seus afazeres coletivos, ou o modo como transformam certas questões em questões coletivas. (BAUMAN, 2001, p. 146-47).

Dentro de tal contexto, o autor destaca a desintegração dos relacionamentos sociais, que corresponde à nova leveza, à fluidez do poder que se torna cada vez mais móvel, escorregadio, evasivo e fugitivo. Bauman ressalta que fixar-se fortemente a um único lugar, relação ou identidade pode ser prejudicial, pois novas oportunidades surgem diariamente em vários locais diferentes. O resultado disso é uma nova configuração identitária, baseada em uma crônica desacomodação, vista pelo autor de forma desencantada: “não há perspectiva de reacomodação no final do caminho tomado pelos indivíduos cronicamente desacomodados. As pessoas estão sempre em movimento, não prometendo nem realização, nem descanso, nem a satisfação de chegar.” (BAUMAN, 2001, p. 43). Identidades aparentemente sólidas são, na realidade, frágeis, vulneráveis e dilaceradas, pois “com o excesso de oportunidades crescem as ameaças de desestruturação, fragmentação e

desarticulação.” (BAUMAN, 2001, p. 106). Ao analisar com mais profundidade a construção da identidade em tempos de modernidade líquida, Bauman declara que:

As identidades ganharam livre curso, cabendo agora a cada indivíduo capturá-las em pleno voo, usando seus próprios recursos e ferramentas. O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Flutuar sem apoio em um espaço pouco definido torna-se, a longo prazo, uma condição enervante e produtora de ansiedade. Na modernidade líquida, ser identificado de modo inflexível é algo cada vez mais malvisto. (BAUMAN, 2004, p. 35).

Na modernidade, as identidades são caracterizadas pela ambivalência constante, cabendo a cada indivíduo construí-las com seus próprios recursos. E os dilemas em relação à identidade acabam por se estender ao espaço no qual o sujeito se encontra inserido: a cena urbana. Os encontros se tornam cada vez mais breves e superficiais, dando origem a uma nova forma de civilidade, caracterizada pela “capacidade de interagir com estranhos e utilizar esta estranheza contra eles, sem pressioná-los a renunciar os traços que os fazem estranhos.” (BAUMAN, 2001, p. 122).

As ideias levantadas por Bauman oferecem uma chave produtiva de leitura para os textos contemplados por esta pesquisa, uma vez que o autor percebe a modernidade como um contínuo, não investindo na consagrada e estanque segmentação entre modernidade e pós-modernidade. A intenção de nossa análise é justamente a de desfazer tal segmentação, mostrando que o que se entende por “pós-moderno” corresponde, na realidade, a uma intensificação e porque não dizer, a uma nova representação do moderno. Assim sendo, Poe, Baudelaire e Machado de Assis não serão percebidos necessariamente como precursores do que se tornou conhecido como pós-modernidade, e sim como escritores cujas representações evocam a fluidez e a liquefação que mais tarde seriam agrupadas sob a denominação de “modernidade líquida”. Nesse sentido, optamos por explorar o contraponto entre “modernidade sólida” e “modernidade líquida”, uma vez que ele nos oferece a possibilidade de analisar as representações do chamado “pós-moderno” como continuidades do próprio moderno, evitando assim a ideia de ruptura, bem como as separações rígidas que inviabilizam análises mais amplas deste fenômeno.

Para Helena Carvalhão Buescu, as imagens de cristalização são emblemáticas da experiência moderna, uma vez que são imagens do presente, visto

como “o momento moderno por excelência.” (BUESCU, in MARTINS, 2008, p. 469). A cristalização nada mais é do que a passagem do estado líquido para o sólido, que fixa a “imagem-num-momento”. Buescu afirma que muitas representações se tornam possíveis apenas quando a cristalização ocorre, o que não significa que tais cristalizações sejam sempre sólidas, ao contrário: elas são sempre precárias, pois o presente está em constante mudança o tempo todo. Este é um dos impasses teóricos existentes não só nos estudos sobre a modernidade mas também nas representações literárias dos autores que nos propomos a analisar, cujas obras foram produzidas em contextos permeados pela cristalização (desenvolvimento científico, tecnológico, cultural e econômico) mas evocam, ao mesmo tempo, a liquefação (cisão do sujeito, trânsito constante por vários lugares, sensação de desajustamento).

A fluidez de um ambiente marcado pela “modernidade sólida” também se manifesta na circulação, produção e recepção de impressos na Europa e no Brasil do século XIX. A modernização das técnicas de reprodução e impressão de escritos, aliada à natureza das relações políticas entre França, Inglaterra, Brasil e Estados Unidos, criaram um ambiente propício para o trânsito significativo de obras literárias. Tal trânsito foi responsável pelo contato de Machado de Assis com as obras de Poe e de Baudelaire, processo no qual a tradução desempenha um papel fundamental, como analisaremos a seguir.

1.4 A circulação transatlântica de impressos no século XIX: a literatura comparada na “periferia do capitalismo”

Além das modificações já citadas, o advento da época moderna foi também marcado pela ampliação do público leitor e por alterações significativas no modo de produção de impressos e na relação dos leitores, livreiros e editores com a produção, circulação e recepção de livros.

A primeira metade do século XIX assiste ao surgimento da telegrafia elétrica, o que potencializou a difusão de notícias e informações. Os editores e os livreiros também acabaram por tirar partido das crescentes facilidades marítimas e ferroviárias para ampliar a difusão de seus livros, uma vez que os trajetos entre a Europa e outros continentes era feito em tempo cada vez menor. Delineou-se ainda uma intrincada rede de economia internacional que permitia que áreas

geograficamente mais remotas tivessem relações diretas e não apenas literárias com o resto do mundo. É a este tipo de rede que Marshall Berman se refere, não sem razão, quando afirma que a modernidade desconhece fronteiras. De acordo com Eric Hobsbawm, “o mundo econômico passou a ser visto como um complexo único interligado onde cada parte era sensível ao que acontecia nas outras e através do qual dinheiro, mercadorias e homens moviam-se com crescente rapidez, com ajuda da moderna tecnologia.” (HOBBSAWM, 2012, p. 110). A rede de comunicações globais tornou-se, de fato, cada vez mais estreita, com aumento no tráfico de trocas internacionais de mercadorias, pessoas, comércio e migração, que é considerada uma das principais consequências da modernização.

O acelerado crescimento demográfico, juntamente com a expansão do sistema educacional, que passou a incorporar grupos sociais até então excluídos da cultura escrita, causou uma grande ampliação no público leitor, favorecendo, por sua vez, a ampliação do próprio mercado editorial. A difusão de livros foi também estimulada por modificações técnicas no sistema de produção dos mesmos. Na segunda década do século XIX, foi introduzida a prensa a vapor, cuja adoção generalizada possibilitou um aumento exponencial dos volumes de produção. Verificou-se ainda a mecanização da fabricação de papel, que se tornou mais acessível e mais barato. As inovações tecnológicas não pararam de surgir: a impressão rotativa apareceu a partir de 1870, a linotipia nos anos 1880, e a utilização da litografia e da fotografia no final do século. Um avanço ainda maior ocorreu nesta fase por conta da introdução da eletricidade, o que permitiu um incremento notável na produção dos impressos. Para Márcia Abreu, “tudo isso favoreceu, evidentemente, os vários ramos do sistema editorial, tornando necessários novos profissionais (como os agentes literários, por exemplo) e novas associações (como as dos representantes de editores e livreiros).” (ABREU, 2011, p. 4).

Na Inglaterra, segundo James Raven, grandes contingentes de pessoas estavam envolvidas no comércio livreiro: “em 1841, cerca de 50.000 pessoas estavam empregadas em tipografias e na indústria de papel e de artigos de papelaria. Em 1871, esse número subiu para 125.000; em 1901, para cerca de 323.000 – caindo, entretanto, com a Primeira Guerra.” (RAVEN, 2001, p. 29). O caso da França também chama a atenção, considerando que houve um salto de 3 mil títulos em 1815 para 25 mil títulos às vésperas da Primeira Guerra Mundial,

crescimento este favorecido pela “centralidade cultural ímpar da França no período, expressa tanto pela francofonia, da qual participavam as elites sócio-político-culturais, quanto pelo extraordinário prestígio da literatura francesa em escala mundial, que permaneceu incontestado até meados do século XX.” (ABREU, 2011, p. 6).

De acordo com Pascale Casanova em *A República Mundial das Letras*, “o triunfo do francês é tão abrangente na França e no resto da Europa, seu prestígio tornou-se tão incontestável, que a crença na superioridade da língua francesa é considerada verdadeira ao mesmo tempo nas mentes e nos fatos.” (CASANOVA, 2002, p. 92). Em sua análise, a autora afirma que Paris se tornou a capital universal do fazer literário, o lugar por excelência dos intercâmbios culturais e intelectuais, “árbitro do bom gosto, local fundador da democracia política (...), cidade idealizada onde pode ser proclamada a liberdade artística.” (CASANOVA, 2002, p. 41). A crença na francofonia se espalhou rapidamente pelo mundo inteiro, de maneira que

A constituição e o reconhecimento universal de uma capital literária, ou seja, de um lugar para onde convergem ao mesmo tempo a maior crença e o maior prestígio literários, resultam dos efeitos reais produzidos e suscitados por essa crença. Ela existe portanto duas vezes: nas representações e na realidade dos efeitos mensuráveis que produz. (CASANOVA, 2002, p. 40).

Houve, como consequência disso, a construção do que Casanova chama de “um discurso hiperbólico sobre Paris”, caracterizado por descrições de revoluções e de levantes populares, descrições estas que “condensam de certa forma todas as representações sobre as quais repousa a lenda de Paris.” (CASANOVA, 2002, p. 43). Forjou-se também um modelo de modernidade associado à França, conforme expresso por Victor Hugo em um artigo de 1867: “Meu desafio aos senhores é usar outro chapéu que não o de Paris. A fita dessa mulher que passa governa. Em todos os países, a maneira como essa fita está amarrada é lei.” (HUGO, apud CASANOVA, 2002, p. 117). A crença na onipotência de Paris, portanto, passou a ser reconhecida como universal, perdurando por muito tempo no meio cultural europeu e também, no brasileiro, onde a presença francesa era considerada um verdadeiro sintoma de modernidade e de sintonia em relação ao que acontecia no estrangeiro.

As informações acima são de crucial relevância para esta pesquisa, pois foi através da mediação de um autor francês que a obra de Poe chegou em terras

brasileiras, o que coloca Baudelaire na condição de “intermediário” nas relações de confluência, termo este usado tanto por Pascale Casanova quanto por Jean Michel-Massa ao analisar o contato de Machado de Assis com a obra de Poe. Para Casanova,

A presença de grande número de intermediários transnacionais importantes, de literatos sutis e de críticos refinados é, em outras palavras, um sinal essencial de poder literário. Os grandes cosmopolitas (em geral políglotas) são de fato uma espécie de agentes de câmbio, cambistas encarregados de exportar de um espaço a outro textos dos quais fixam, por aí mesmo, o valor literário.” (CASANOVA, 2002, p. 37).

Assim sendo, a valorização de Baudelaire e de outros autores franceses no Brasil contribuiria para acentuar ainda mais a dominação cultural francesa, que se manifestaria em várias instâncias, entre elas “o poder dos decretos da crítica, o efeito canonizador dos prefácios ou das traduções assinadas pelos próprios escritores consagrados no centro, o prestígio das grandes coleções, o papel importante dos grandes tradutores (...)” (CASANOVA, 2002, p. 149).

A francofilia no Brasil era tão intensa que a maioria dos romances, fossem ingleses ou norte-americanos, chegava aos portos brasileiros em tradução francesa, ou era traduzida a partir do francês. Sandra Guardini Vasconcelos vai ainda mais longe neste raciocínio ao afirmar que muitos romances importados para o Brasil eram, na realidade, de procedência inglesa e “ocultavam sua verdadeira origem atrás de títulos franceses ou da informação de que haviam sido traduzidos para o francês.” (VASCONCELOS, 2012, p. 6). A mediação francesa se devia também à antipatia nutrida pelo governo brasileiro em relação aos ingleses por conta de sua supremacia civil, política e econômica. Tal antipatia era também resultante da violência britânica contra o tráfico negreiro, principalmente a partir de 1839. Neste sentido, Vasconcelos cita Justiniano José da Rocha, que em 1843 deu vazão ao sentimento de revolta contra a Inglaterra no jornal *O Brasil*: “(...) se há hoje no país ideia vulgarizada e eminentemente popular, é a de que a Inglaterra é nossa mais cavilosa e mais pertinaz inimiga.” (ROCHA, apud VASCONCELOS, 2012, p. 5).

O afluxo de obras e demais produtos europeus para o Brasil nos leva a tecer considerações a respeito da problemática da circulação e recepção de livros no Brasil do século XIX. Com a fundação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro em 1808, ocorre a liberação das atividades da impressão no país; antes desta data,

“quem quisesse ter um livro em mãos deveria importá-lo de Portugal, obtendo, previamente, uma autorização da censura.” (ABREU, 2012, p. 1). No entanto, a importação de obras literárias em terras brasileiras continuou muito forte, uma vez que a produção local ainda era bem reduzida, principalmente no campo da ficção. Na visão de Márcia Abreu, a importância da referência francesa é muito expressiva, correspondendo a 80% dos livros importados neste período. Na opinião da autora,

Observa-se, assim, a existência de uma sincronia nas leituras e uma já evidente globalização do mercado editorial, que era capaz de colocar à venda as mesmas obras, em diferentes partes do mundo, no mesmo período. Fica evidente, também, a existência de gosto literário globalizado, profundamente marcado pelas obras francesas dos séculos XVII e XVIII, e pelas referências clássicas. (ABREU, 2012, p. 8).

Com sua pesquisa², Márcia Abreu contesta a visão tradicional veiculada pelas histórias literárias, segundo a qual a preferência do público leitor se dirigiria pelas obras produzidas no Brasil, que propalavam o nacionalismo e o apego às fontes populares. Três fatores contribuíram para a formação de tais preferências: a produção local reduzida, as restrições relativas à impressão e circulação de livros, e a publicação de folhetins estrangeiros pelos jornais brasileiros do século XIX. De fato, os leitores brasileiros não pareciam muito sensíveis e receptivos a uma das questões que mais mobilizaram os escritores do período: a constituição de uma literatura nacional, considerada pelas histórias literárias como fundamental para o estabelecimento de um corpus de textos. (SALES, 2003). Percebe-se que a esfera da recepção de obras em terras brasileiras seguia uma cronologia bastante distinta daquela referente à produção, uma vez que romances antigos como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, e *História de Gil Blas*, de Alain René Lesage, todos produzidos no século XVII, eram os preferidos dos leitores brasileiros. A sintonia entre as preferências dos leitores franceses e brasileiros evidencia, segundo Márcia Abreu, a “continuidade fundamental do gosto popular” ocidental, formando o “fundo permanente da cultura literária” mundial.”

² A pesquisa de Márcia Abreu é desenvolvida na UNICAMP há dez anos, tendo sido publicada em forma de livro no ano de 2003. Em 2011, teve início, também na UNICAMP, um grande projeto temático sobre a circulação transatlântica dos impressos e a globalização da cultura, que conta com a participação de pesquisadores docentes de diversas partes do Brasil e do mundo. Tal projeto originou, por sua vez, o evento intitulado Escola São Paulo de Estudos Avançados, que ocorreu em agosto de 2012 e para o qual fui selecionada como bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), a fim de apresentar o pré-projeto de doutorado que deu origem a esta tese.

(ABREU, 2012, p. 9)³. Torna-se, então, evidente a existência de um gosto literário globalizado, bem como uma globalização do mercado editorial, “capaz de colocar à venda as mesmas obras, em diferentes partes do mundo, no mesmo período.” (ABREU, 2012, p. 11).

A reflexão desenvolvida acima é particularmente interessante se considerarmos que boa parte da crítica literária brasileira olha para a nossa formação cultural com as lentes do atraso, estigmatizando o Brasil como um país periférico. A questão que se pode colocar é a seguinte: até que ponto a noção de periferia é válida se levamos em consideração os dados analisados por Márcia Abreu, em especial as ideias de “gosto literário globalizado” e “globalização do mercado editorial”, bem como a noção de que há um “fundo permanente da cultura literária mundial”, que parece se estabelecer em detrimento das especificidades dos contextos de origem dos autores? E o que a ideia de nação periférica pode acrescentar ao estudo das relações de confluência entre Poe, Baudelaire e Machado?

A discussão a respeito dos gostos dos leitores oitocentistas e os questionamentos em relação à posição periférica do Brasil apontam para uma vertente de análise literária há muito praticada pela crítica brasileira, que percebe a cultura e a literatura de nosso país como uma cópia da estrangeira, considerando as relações de dependência cultural estabelecidas pelo Brasil desde os primórdios de sua colonização. Estudiosos como Roberto Schwarz e Antonio Candido problematizam e discutem a assimilação de ideias europeias em um país cuja formação política e econômica se encontrava marcada pelo latifúndio e pela mão de obra escrava, considerada por Schwarz como “um fato moral impolítico e abominável.” (SCHWARZ, 1992, p. 13). Em seu famoso ensaio “As ideias fora do lugar”, o autor sublinha a enorme disparidade entre a sociedade escravista brasileira e a ideologia liberalista europeia, o que acabou originando uma “comédia ideológica”, caracterizada pela adoração, imitação e adaptação de tendências e modas “que refletissem a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos.” (SCHWARZ, 1992, p. 22). No Brasil, as ideias estavam fora de centro em relação ao uso europeu, e é nesta qualidade que elas serão problematizadas pela literatura. Em

³ A formulação de Márcia Abreu tem por base o estudo desenvolvido por Martyn Lyons, que pesquisou as preferências do público leitor francês nas primeiras décadas do século XIX. Lyons aponta como favoritas dos leitores franceses as mesmas obras que eram apreciadas pelos brasileiros na mesma época: *As aventuras de Telêmaco*, de Fenélon, e *História de Gil Blas*, de Lesage.

Um mestre na periferia do capitalismo, obra na qual analisa os escritos de Machado de Assis, em especial o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Schwarz sintetiza o papel da criação literária neste contexto da seguinte forma:

A matriz prática se havia formado com a Independência, quando se articularam perversamente as finalidades de um estado moderno, ligado ao progresso mundial, e a permanência da estrutura social engendrada na Colônia. Entre esta configuração e a das nações capitalistas adiantadas havia uma diferença de fundo. Inscrita no quadro da nova divisão internacional do trabalho, e do correspondente sistema de prestígios, a diferença adquiria sinal negativo: significava atraso, particularidade pitoresca, alheamento das questões novas, atolamento em problemas sem relevância contemporânea. Enredados nesta trama, alienante em sentido próprio, caberia ao trabalho artístico e à reflexão histórico-social desfazer a compartimentação e descobrir, ou construir, a atualidade universal de imensos blocos de experiência coletiva, estigmatizados e anulados como periféricos. (SCHWARZ, 2000, p. 238).

A ambivalência ideológica apontada pelo autor é característica das elites brasileiras do século XIX, que se queriam parte de um Ocidente culto, burguês e progressista mas na realidade pertenciam a uma nação caracterizada pela permanência do sistema escravocrata. Este descompasso teria originado uma “conjunção inocente entre matéria local e forma europeia”, materializada na assimilação de padrões literários estrangeiros para expressão de um conteúdo local e periférico. O resultado de tal confronto seria a subversão da própria forma, que, em relação dialética com o conteúdo, é transformada, conferindo nova feição ao romance, conto ou poema. (SCHWARZ, 2000, p. 233-234). O papel do artista, na visão de Schwarz, é justamente captar todo este processo, percebendo-o como condicionante da própria escrita, tarefa esta que Machado de Assis cumpre com maestria. Na opinião do autor, Machado é um grande escritor, que consegue expor o “travejamento contraditório da experiência, que seria figurada e investigada por sua literatura.” (SCHWARZ, 2000, p. 40). Machado teria transformado em fermento artístico as relações de inadequação entre a realidade local e as formas emprestadas, o que aponta para uma incorporação pouco ingênua destas formas e para uma marcante originalidade na criação literária. Na visão de Pascale Casanova, “a lucidez particular dos protagonistas excentrados leva-os a perceber e sentir as afinidades entre os espaços literários (e políticos) emergentes.” (CASANOVA, 2002, p. 301). Tal lucidez pode ser encontrada em Machado de Assis, daí sua originalidade e tratamento diferenciado do dado estrangeiro.

No ensaio “Nacional por subtração”, observa-se uma modificação no pensamento de Schwarz, que passa a discutir o problema da cópia e da imitação cultural sob uma perspectiva que questiona e problematiza alguns aspectos apontados em “As ideias fora do lugar”. Em primeiro lugar, o autor refuta a ideia de uma simples imitação dos padrões estrangeiros com base na noção de que autores como Machado de Assis e Mário de Andrade “souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido.” (SCHWARZ, 1987, p. 31). Schwarz também afirma que a busca por uma cultura dita “genuína” apresenta, em sua opinião, um caráter ilusório, pois não condiz com a forma pela qual a literatura e a cultura brasileiras se formaram. Partindo de um trecho reacionário de Sílvio Romero, no qual este crítico esboça um histórico do vício imitativo que caracteriza a cultura brasileira, Schwarz passa a questionar o caráter pejorativo assumido pela ideia de imitação, justificando que, em um país de estrutura colonial intacta, era natural e até esperado que “as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras.” (SCHWARZ, 1987, p. 43).

Discorrendo sobre o problema da dependência cultural sob tal ótica, o autor realmente demonstra um amadurecimento das reflexões que haviam sido desenvolvidas em “As ideias fora do lugar”, considerando como ingênua a perspectiva que tem como eixo principal “a denúncia do transplante cultural” e a noção de que o original é sempre superior à sua cópia, que estabelece com ele uma relação hierárquica de dependência. A este respeito, ele afirma que

A ideia de cópia opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado (...) Salvo engano, o quadro pressupõe o seguinte arranjo de três elementos: um sujeito brasileiro, a realidade do país, a civilização das classes adiantadas – sendo que a última ajuda o primeiro a esquecer a segunda. Também este esquema é irreal e impede de notar o que importa, a saber, a dimensão organizada e cumulativa do processo, a forma potenciadora da tradição, mesmo ruim, as relações de poder em jogo, internacionais inclusive. Sem prejuízo de seus aspectos inaceitáveis – para quem? – a vida cultural tem dinamismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros. A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada. (SCHWARZ, 1987, p. 48).

Ao considerar irreal o arraigado esquema que percebe as relações entre sujeito brasileiro, realidade local e civilização estrangeira como unilaterais e de recepção passiva, Schwarz questiona a noção de influência, afirmando que a imitação é parte de um processo cumulativo, constitutivo de uma tradição e de relações internacionais de poder. Afirmando ser mitológica a “exigência da criação a partir do nada”, o autor reclama o tratamento pragmático para a questão da cópia, que não deve ser considerada como um sinal de inferioridade e sim como um problema estético e político, uma vez que nenhuma obra e/ou teoria se constrói sem um referencial prévio que lhe ofereça um ponto de partida. A perspectiva defendida por Schwarz em “Nacional por subtração” aponta, ainda que implicitamente, para a ideia de confluência, ao desconsiderar a desigualdade que sempre caracterizou as relações entre original e cópia, e explicitamente, para a necessidade de se pensar sobre as relações entre as diferentes nações envolvidas no “transplante cultural”, o que é de fundamental importância para esta pesquisa.

Antonio Candido também apresenta uma visão pouco ingênua da dependência literária brasileira ao afirmar que nossa produção literária se pauta por “uma lei de evolução espiritual” caracterizada pela “dialética do local e do cosmopolita”, na qual se alternam “ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.” (CANDIDO, 1967, p. 129). O discurso crítico de Candido, de acordo com Gilda Bittencourt, se propõe “a analisar os mecanismos através dos quais uma literatura responde criativamente aos impactos recebidos de fora.” (BITTENCOURT, 1996). Parece ocorrer uma superação da visão colonizada, marcada pela dicotomia centro *versus* periferia, que é substituída por uma situação de equilíbrio, reconhecida por Candido como característica dos mais expressivos autores da literatura brasileira, entre eles Mário de Andrade e Machado de Assis.

Outra relevante contribuição de Candido para a crítica literária brasileira foi a ideia de sistema literário, que gerou grande ressonância pelo fato de perceber a literatura como um todo coeso e orgânico, a partir do qual se configurou uma tradição de autores, obras e leitores. Em *Formação da literatura brasileira*, o autor, a fim de definir o sentido da palavra “formação”, lança mão da noção de sistema, conforme expresso no trecho a seguir:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, tema, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação de diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 1964, p. 25-26).

Para que o sistema possa vir a constituir uma tradição, é necessário que exista, como mecanismo transmissor, uma linguagem, seja ela traduzida na língua nacional, seja ela materializada em estilos. Assim sendo, pode-se afirmar que Candido percebe o sistema literário como algo que se constitui a partir de parâmetros nacionais e não globais, como uma “espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo (...) Sem esta tradição, não há literatura, como fenômeno de civilização.” (CANDIDO, 1964, p. 26).

Luís Augusto Fischer, em ensaio sobre as relações entre Poe, Machado e Jorge Luis Borges, propõe uma interpretação globalizada da noção de sistema, partindo da ideia de que o livro de Candido “é um livro empenhado em explicitar a formação da rede de leituras que organiza o sistema nacional de circulação e produção literária, cada qual em sua linguagem e com sua finalidade.” (FISCHER, 2008, p. 114). Ao investigar, como Fischer, as semelhanças entre os pensamentos de Poe, Machado e Borges, ou ao analisar, como é o caso desta pesquisa, as relações de confluência entre Poe, Machado e Baudelaire, pode-se perfeitamente globalizar a noção de sistema, uma vez que

É possível divisar uma sequência consistente, uma linhagem, não casualmente de contistas originais, criativos, inventivos (...) cuja carreira dependeu de terem eles percebido, cada um em suas condições, o processo histórico em que estavam metidos, e de terem dado contornos intelectuais nítidos à formação local da literatura em seu respectivo país. (FISCHER, 2008, p. 103).

Apesar de Fischer se referir, na citação acima, a Poe, Machado e Borges, sua reflexão também pode ser estendida a Baudelaire, no sentido de que, ao traduzir a obra de Poe e publicar ensaios nos quais refletia sobre a modernidade, o poeta causou uma grande revolução na literatura de sua época, influenciando decisivamente o movimento simbolista francês e as gerações posteriores com suas concepções modernas acerca da arte. Pode-se ainda afirmar que, a partir da tríade Poe-Baudelaire-Machado, se estabelece uma outra rede de leituras, uma rede global, tecida com os fios da modernidade e do avanço tecnológico, um sistema simbólico de autores e obras que desempenharam um papel formativo não só de uma consciência moderna, mas também da própria literatura ocidental. Nesse sentido, Pascale Casanova se refere à possibilidade de os autores formarem “famílias literárias”, isto é, “conjuntos de casos que, embora às vezes estejam muito distantes no tempo e no espaço, sejam unidos por uma “semelhança de família”. (CASANOVA, 2002, p. 219-220). Tal perspectiva nos leva a considerar as obras literárias em uma escala internacional, o que conduz “à descoberta de outros princípios de contigüidade e de diferenciação, que permitem aproximar o que eu geral se separa, e separar às vezes aquilo que se tem o costume de reunir, fazendo assim surgir propriedades ignoradas.” (CASANOVA, 2002, p. 220).

Ao discorrer sobre as rotas do mercado literário no século XIX, Márcia Abreu prefere usar o termo *circulação*, pois lhe interessa observar o fluxo de ideias *entre* Europa e Brasil e não *da* Europa *para* o Brasil. (ABREU, 2011). Ao afirmar isso, a autora não abre espaço para as noções de dependência, atraso e dominação, preferindo o uso da palavra *apropriação* para definir os contatos entre obras brasileiras e europeias e as “incorporações” de conteúdo estrangeiro em nossa literatura. É importante ressaltar ainda que os processos de constituição dos Estados nacionais independentes, que ocorrem com intensidade no século XIX devido ao estreitamento de laços comerciais e culturais, nunca se dão de forma isolada, no interior das fronteiras de cada país, “mas sim como parte de um processo de trocas e contrastes políticos, econômicos e culturais com outras nacionalidades.” (ABREU, 2011, p. 18). Assim sendo, não há como se construir uma literatura nacional sem o recurso a elementos próprios de outras literaturas. Para Abreu, a ideia de atraso advém de uma exacerbação da importância do modelo europeu e de uma falta de atenção às maneiras pelas quais a cultura letrada é produzida nos países ditos periféricos, como é o caso do Brasil. (ABREU, 2011).

As ideias expostas acima nos levam à problematização da oposição entre centro e periferia, algo que se faz presente nas reflexões de Pascale Casanova e Itamar Even-Zohar. Casanova percebe o espaço literário como um continuum de forças que desmonta a oposição binária entre espaços literários dominantes e espaços dominados, daí a noção de “república mundial das letras”, que dá título ao seu livro. Para a autora, o espaço literário não comporta uma hierarquia linear e tampouco é uma estrutura imutável e congelada em relações unívocas de dominação, uma vez que “todos os dominados literários não estão em uma situação similar. Seu estado comum de dependência específica não implica que se possa descrevê-los segundo as mesmas categorias.” (CASANOVA, 2002, p. 110). Assim sendo, a propalada oposição centro *versus* periferia “tende a neutralizar a violência específica que rege as relações no universo literário”, não permitindo “a compreensão, em sua especificidade, das lutas dos dominados contra o centro dos centros ou contra os centros regionais ligados às áreas lingüísticas.” (CASANOVA, 2002, p. 149). A reflexão de Casanova caminha no sentido de propor uma internacionalização do espaço literário, no sentido de compreendê-lo como algo construído e unificado nas relações entre os espaços nacionais, que possuem seus próprios centros e periferias. A este respeito, a autora afirma o seguinte:

(...) nos próprios espaços nacionais encontram-se temporalidades literárias bem diferentes que fazem com que coexistam dentro de uma mesma nação e dentro de uma mesma língua escritores que, apesar de uma contemporaneidade aparente, podem ser mais próximos dos escritores muito afastados no espaço geográfico do que de seus compatriotas. (CASANOVA, 2002, p. 131).

A dicotomia entre centro e periferia pode ser também questionada a partir da ideia de que todas as obras, independente do lugar onde surgem, seja esse lugar central ou periférico, só podem ser interpretadas a partir de relações estabelecidas com outras obras. Não há que se falar, portanto, em “centro” ou em “periferia”, mas em relações de poder que comandam a forma dos textos, e que são construídas a partir de crenças acerca dos espaços nos quais tais textos surgem. No século XIX, por exemplo, um texto produzido em Paris seria considerado mais importante porque Paris era o “centro”, ao passo que uma obra sueca não teria o mesmo valor porque a Suécia não gozava de suficiente legitimidade, sendo considerada periférica. O que Casanova propõe é que as definições de “centro” e “periferia” não são intrínsecas

e/ou imutáveis, e sim construções ideológicas passíveis de questionamento e relativização.

Para Itamar Even-Zohar, a dicotomia centro *versus* periferia advém de uma falta de consciência em relação às tensões observadas dentro do polissistema, um todo dinâmico, múltiplo e heterogêneo formado por diversos sistemas literários que se relacionam com diferentes elementos do mesmo sistema ou de outro sistema semiótico. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 6). No polissistema existem vários centros e várias periferias, de forma que “pode ter lugar um movimento, por exemplo, no qual certa unidade transfira-se da periferia de um sistema à periferia do sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e nesse caso poderá logo continuar movendo-se, ou não, até o centro do segundo.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 5-6). Além disso, o estudioso argumenta que o cânone, estabelecido a partir da importância dada aos espaços considerados “centrais”, não é algo fixo e inalterável, sendo “resultado de um ato ou atividade exercido sobre um certo material, não uma característica primordial desse material em si.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8). Apesar de não estarmos analisando as relações entre Poe, Baudelaire e Machado dentro da noção de polissistema, o que seria perfeitamente possível e até interessante, não podemos deixar de considerar a relevância da reflexão proposta por Even-Zohar, no sentido de que o autor, assim como Pascale Casanova, percebe tanto o “centro” quanto a “periferia” como construções teóricas questionáveis, especialmente quando se assume que um mesmo sistema apresenta seus pontos centrais e periféricos, e que tais sistemas encontram-se em permanente tensão entre si.

Tal ideia também encontra respaldo na argumentação de Jean Bressière, segundo o qual há uma variedade de centros, sendo que as noções e as realidades ligadas ao par centro-periferia são muito relativas, pois “a identificação de situações de produção e de leitura literárias segundo esse par é apenas a imagem de um momento histórico.” (BRESSIÈRE, in WEINHARDT & CARDOZO, 2011, p. 17). O autor afirma que há uma troca constante entre o que chama de “centros exportadores” e “centros interpretantes”, enfatizando a necessidade de se reformular a dicotomia centro-periferia, lendo-a como dado incontornável de uma modernidade que começa a se formar a partir da emergência do global. É tal emergência que nos permite estabelecer relações entre Poe, Baudelaire e Machado de Assis, sem perceber tais relações como indicativas de dominação cultural de um sobre o outro,

e sim como diálogos produtivos em que um interpreta criativa mas respeitosamente a obra e as percepções do outro.

Como a presente pesquisa se sustenta na literatura comparada, torna-se relevante tecer algumas breves considerações relativas a este campo. Seu surgimento, de acordo com Tânia Franco Carvalhal (1986), está vinculado às correntes de pensamento cosmopolita que caracterizaram o século XIX, entre elas a representada por Goethe, que cunha, em 1827, o termo *Weltliteratur*, utilizado em oposição à expressão “literaturas nacionais” a fim de ilustrar a concepção de uma literatura de “fundo comum”, composta pela totalidade das grandes obras. A noção de influência era central para o comparativismo tradicional, que considerava as relações entre os autores como meros cotejos binários que expressavam fortes vínculos de dependência cultural. Atualmente, o que se observa é uma problematização da ideia de influência, uma vez que a atenção passa a ser deslocada para campos mais abrangentes de estudo, que rompem com as fronteiras culturais e buscam firmar referências criadas pelo texto literário a partir de um ponto de vista internacional. Assiste-se, dessa forma, a uma reformulação do objeto de estudo da literatura comparada, que não mais se constitui como um simples confronto entre autores de nacionalidades diferentes e sim como um produtivo diálogo cultural que não remete, necessariamente, a uma relação de dependência literária.

Bastante relevante nesse sentido é a reflexão proposta por Gayatri Spivak, que se insere no âmbito da literatura comparada contemporânea. Nesta se vislumbra, na visão de Sandra Vasconcelos, “a ampliação das modalidades e objetos de comparação, o questionamento do sentido e da centralidade da literatura, a aproximação entre literatura comparada e estudos culturais, a renovação de suas metas e métodos e o reexame de suas práticas.” (VASCONCELOS, in WEINHARDT & CARDOZO, 2011, p. 59). Em sua obra, Spivak lança o conceito de planetaridade como um novo modo de se posicionar diante do comparativismo. Em *Death of a discipline* (2003), a autora propõe a despolitização desta prática, que passa a se basear em um estudo mais abrangente e sem preconceitos de todas as literaturas, inclusive as consideradas periféricas. Emerge, dessa maneira, uma espécie de “cultural global”, na qual as diferenças entre o centro e a periferia são elididas: “Nesse mercado livre, parece não haver barreiras para a circulação, seja de mercadorias, seja de pessoas, seja de textos literários.” (VASCONCELOS, in

WEINHARDT & CARDOZO, 2011, p. 80). Para Spivak, o desafio da literatura comparada contemporânea se situa na abertura para o outro e para as outras línguas, sem centrar o foco nos nacionalismos e regionalismos que limitam as perspectivas de investigação. (SPIVAK, 2003). Tal perspectiva leva à contestação da ideia tradicional de influência, que não mais se sustenta diante da noção de planetaridade, segundo a qual não existe propriamente uma dominação entre os autores e sim uma universalização do fenômeno cultural.

Um dos autores mais representativos dos estudos comparatistas no Brasil é o já citado Antonio Candido. Para Sandra Nitrini (1998), Candido formula um modelo de análise comparativa adequado à leitura da literatura brasileira ao eleger a “dialética do local e do cosmopolita” como central para o estabelecimento de uma dinâmica própria desta mesma literatura. Assim como outros estudiosos da literatura comparada contemporânea, o autor problematiza a noção de influência, que assume sentidos variáveis por isso exige um tratamento diverso, podendo ser percebida como “transposição direta mal assimilada, permanecendo na obra ao modo de um corpo estranho de interesse crítico secundário.” (CANDIDO, 1964, p. 41). Por outro lado, a influência pode perder o caráter de empréstimo e adquirir um significado orgânico ao ser assimilada como elemento próprio, constituinte de um novo conjunto íntegro, que assume relevância em relação à matriz que lhe originou. Como se pode perceber, Antonio Candido se preocupa com “os modos de absorção, de transformação e de afastamento dos modelos europeus, preocupações que se fazem presentes em inúmeros trabalhos disseminados em sua extensa obra, caracterizando assim uma atitude comparatista intimamente ligada com o Brasil.” (BITTENCOURT, 1996).

A atitude apontada acima se materializa na crença de que a assimilação de temas e formas europeias não se encontra associada, para Candido, a uma submissão passiva a modelos preestabelecidos, própria das relações literárias e culturais de dependência. Assim sendo, o autor não necessariamente percebe a literatura brasileira como um “galho” das literaturas europeias e sim como “fruto de um país caracterizado pelo cruzamento intenso de culturas, cuja produção literária é impregnada de um comparatismo não intencional.” (OLIVEIRA, 2010, p. 57). Para Luís Bueno, isto fez com que a tradição literária brasileira se constituísse em pleno paradoxo, sendo que a ideia de uma literatura nacional foi construída “utilizando meios expressivos utilizados em sociedades muito diferentes, com as quais, no

entanto, nossa intelectualidade mantém profundas ligações.” (BUENO, 2011, p. 107). Bueno ainda afirma que Candido valoriza a tradição literária brasileira não por ser um crítico brasileiro, mas por perceber nela uma especificidade:

É que do confronto entre as duas cabeças, desejo de atualização e valorização do local, Antonio Candido extrai o problema – senão o problema – central de nossa tradição literária: o da distância entre o universo do intelectual que escreve o romance e o material sobre o qual ele se vê impelido a trabalhar por conta de seu projeto nacionalista. (BUENO, 2011, p. 108).

A citação acima se refere à “dialética do local e do cosmopolita”, problema a partir do qual a questão da influência é analisada e discutida. Mas ao invés de perceber tal problema como sinal de inferioridade, Candido o percebe como uma especificidade da literatura brasileira, o que sinaliza sua postura crítica em relação ao problema da dependência cultural. Tal postura aparece sintetizada no trecho a seguir, retirado de uma fala proferida pelo próprio autor no primeiro congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 1988: “a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando a esses como ponto de reparo” (CANDIDO, 1988, p. 17).

Tal noção é recorrente nos estudos sobre os romances de Machado de Assis, que foi acusado por Sílvio Romero de imitar as obras de Jonathan Swift e Lawrence Sterne. Em 1939, Eugênio Gomes viria a desmentir tal visão ao analisar a presença inglesa na obra de Machado, refutando as acusações de Romero ao afirmar que o escritor realista teria modificado, adaptado e alterado os aspectos “emprestados” dos autores ingleses. A influência francesa foi pesquisada por Gilberto Pinheiro Passos, que analisou a presença de Alexandre Dumas, Victor Hugo e Honoré de Balzac na obra machadiana, afirmando que Machado lança “uma ponte para a modernidade” ao dialogar com estes autores. (PINHEIRO PASSOS, 2006, p. 12). De fato, Machado irá dialogar criativamente com os escritores franceses, entre eles Baudelaire, cuja ressonância não é analisada por Pinheiro Passos em sua pesquisa. De qualquer forma, torna-se possível questionar a noção de influência, que era “encarada como débito, como filiação, dentro de uma perspectiva etnocêntrica que privilegia a obra primeira e que considera somente a direção unilateral no sentido do original à cópia, ou do influenciador ao influenciado.” (BITTENCOURT, 1996).

A noção de influência é também questionada por autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Wolfgang Iser e Robert Jauss. Outros autores que oferecem contribuições valiosas para este questionamento são Paul Valéry, T. S. Eliot e Cláudio Guillén. Valéry afirma que a dependência entre autores se dá como fonte de originalidade e nunca como imitação, de maneira que “a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com frequência, impossíveis de serem desvendadas” (VALÉRY, apud NITRINI, 1998, p. 132). Para T. S. Eliot, tradição não deve significar reprodução, uma vez que

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p. 39).

Cláudio Guillén apresenta um raciocínio parecido com o de Eliot ao afirmar que, para se compreender a gênese de uma obra de arte, é necessário penetrar no estudo e na interpretação dos componentes desta gênese. Para Guillén, “estabelecer uma influência é fazer um juízo de valor, não é medir um fato. O crítico é obrigado a avaliar a função ou abrangência do efeito de A na formação de B, porque não estará fazendo uma lista da soma total desses efeitos, que são inúmeros; estará ordenando-os.” (GUILLÉN, apud CARVALHAL & COUTINHO, 1998, p. 167). Assim sendo, Guillén desbanca o comparativismo tradicional ao colocar a influência como um juízo de valor que pode ser problematizado e até mesmo comprovado pelo crítico, que deve assumir uma postura de análise e entendimento em relação aos fatores que a condicionam. A presente pesquisa também fornece a possibilidade de se questionar a ideia tradicional de influência, a partir do estabelecimento de diálogos produtivos entre os textos de Poe, Baudelaire e Machado de Assis.

1.5 Poe, Baudelaire e Machado no contexto brasileiro: tradução e legitimação francesa nas relações entre Brasil e Estados Unidos

Em *O castelo de Axel*, Edmund Wilson afirma que Poe é “o profeta do Simbolismo”, sendo que “o momento mais primordial na história do movimento simbolista foi a descoberta de Poe por Baudelaire.” (WILSON, 1985, p. 16). O poeta francês entrou em contato com a obra de Poe em 1846, e, entre os anos de 1849 a 1857, após três anos de incessantes leituras e estudo da obra poeana, levou a cabo a famosa série de traduções que conferiram visibilidade e até mesmo, credibilidade aos escritos de um autor até então desconhecido para os europeus. O desconhecimento em relação à obra de Poe se deu não apenas devido à reduzida projeção dos Estados Unidos no cenário econômico mundial, mas também pelo fato de que a figura do escritor era desprezada e até mesmo, odiada pelos seus contemporâneos devido ao seu marcante temperamento crítico e ao seu humor irascível, que lhe custou a inimizade de muitos intelectuais. Rufus Griswold, seu primeiro biógrafo e editor póstumo de sua obra, descrevia Poe como “um selvagem, uma figura alienada, uma alma perdida que vagava pelas ruas, em estado de loucura ou melancolia, com os lábios se movendo em maldições indistintas, e com uma amarga experiência de vida que o teria privado de toda a fé nos homens e também nas mulheres.”⁴ (WALKER, in CARLSON, 1996, p. 25, tradução minha). Sobre a imagem negativa que se construiu de Poe, Gary Richard Thompson afirma o seguinte:

As distorções de Griswold – e a disposição de vários críticos em aceitar facilmente certos paradigmas – levanta dados importantes acerca de uma interpretação histórica e biográfica. O que pode ser chamado de “tradição Griswold” transforma em mito uma figura extremamente desagradável, que pouca relação guarda com fatos reais. Poe é visto como egoísta e egocêntrico, caluniador, devedor, criminoso, racista, alcoólatra, viciado em drogas, misógino e até mesmo, pedófilo.⁵ (THOMPSON, 2004, p. 45, tradução minha).

O primeiro escritor a reverter esta imagem foi justamente Baudelaire. Em seus ensaios sobre Poe, ele afirma que havia se identificado com os temas abordados pelo escritor, a ponto de sugerir a existência de uma misteriosa conexão

⁴ “(...) as a wild, alienated figure, a lost soul who walked the streets, in madness or melancholy, with his lips moving in indistinct curses, whose harsh experience had deprived him of all faith in man or woman.”

⁵ Griswold’s distortions – and the presumptions of a number of critics willing to accept easy paradigms – bring up important matters of biographical and historical interpretation. What might be called the “Griswold tradition” mythologizes a rather unpleasant figure, one largely at variance with the facts. Poe is seen as ungenerous and self-absorbed, a backbiter, a debtor, a criminal, a racist, a drunkard, a drug addict a misogynist, and even a pedophile.

espiritual entre os dois: “a primeira vez que abri um livro seu, vi, espantado e maravilhado, não apenas assuntos cogitados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes.” (BAUDELAIRE, 2003, p. 7). De acordo com Ian Walker, Baudelaire apresentou Poe para os franceses como vítima e mártir, construindo uma representação diferenciada de sua figura, conforme expresso no trecho abaixo:

Até mesmo o alcoolismo de Poe foi visto de forma positiva e criativa (...) Ao longo de dezesseis anos, Baudelaire lutou para fazer de Poe um grande escritor na França, tendo sido bem-sucedido em suas intenções. Sua imagem de Poe como um artista alienado lutando em um ambiente utilitário atingiu Mallarmé e outros escritores simbolistas; e suas traduções estimularam acadêmicos franceses como Lauvrière, Maclair and Marie Bonaparte a realizar amplos e detalhados estudos da obra de Poe enquanto ela era ainda negligenciada nos Estados Unidos.⁶ (WALKER, in CARLSON, 1996, p. 31, tradução minha).

De acordo com Ricardo Meirelles, o projeto de tradução das obras de Poe para a língua francesa figura como um dos mais bem-sucedidos êxitos literários de divulgação da obra de um escritor. (MEIRELLES, 2008). Baudelaire, todavia, não foi o único que traduziu a obra de Poe para o francês, uma vez que, segundo Cláudio Weber Abramo, existem dezenas de versões francesas do poema “O corvo”, entre elas as de Remy de Gourmont, Emile Lauvrière e Léon Lemonnier. (ABRAMO, 2011, p. 166). Sobre este aspecto, vale ressaltar a importância da legitimação francesa no trânsito da obra poeana para o Brasil, o que encontra respaldo na seguinte afirmação de Pascale Casanova: “Paris provoca, produz e coroa obras totalmente impossíveis e ignoradas em outras partes.” (CASANOVA, 2002, p. 163). Estabeleceu-se a noção de que certos produtos literários devem passar pela capital francesa para atingir o status de patrimônio universal, uma vez que esta capital é considerada a porta de entrada no mercado de bens intelectuais. Ainda de acordo com Casanova:

A crença no efeito da capital das artes é tão poderosa que não apenas os artistas do mundo inteiro aceitam sem reservas essa primazia parisiense, como também, dada a extraordinária concentração literária que disso

⁶ Even Poe’s drinking habits were accounted for in a positive, creative manner (...) For sixteen years, Baudelaire strove to make Poe a great writer in France, and he succeeded in his endeavors. His image of Poe as the alienated artist struggling in an uncaring, utilitarian environment attached Mallarmé and the Symbolist writers; and his translations inspired French scholars such as Lauvrière, Maclair and Marie Bonaparte to undertake wide-ranging and exacting studies of Poe’s work, while his writings were still relatively neglected in America.

resultou, ela tornou-se o lugar a partir do qual julgados, criticados, transmutados, os livros e os escritores podem se desnacionalizar e assim tornar-se universais. (CASANOVA, 2002, p. 162).

A tradução desempenha um relevante papel neste processo, sendo a instância por meio da qual os escritores considerados “excentrados” irão se consagrar dentro do universo literário. Ela se torna a via através da qual se estabelece o reconhecimento literário, deixando de ser uma simples transposição de uma língua para a outra, convertendo-se em “uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, instrumento de geometria variável cujo uso se difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido (...)” (CASANOVA, 2002, p. 169). A tradução é também capaz de agrupar recursos literários, e de trazer para uma determinada cultura, no caso a brasileira, as principais obras da modernidade literária ocidental, entre elas as obras de Poe e Baudelaire.

Itamar Even-Zohar, em seu famoso artigo sobre a literatura traduzida, afirma que é por meio da tradução de obras estrangeiras que “novas características, até então inexistentes, são introduzidas em uma literatura alvo.” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4). Dentro de tal perspectiva, o autor declara que “os textos são selecionados de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura alvo.” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4). Para Márcia Martins, o papel da literatura traduzida é fundamental, pois estimula a modernização do sistema literário: “A tradução pode subverter a tradição, desviando-se da norma, trazendo inovações que mais adiante poderão incorporar-se à tradição e tornar-se norma.” (MARTINS, in WEINHARDT & CARDOZO, 2011, p. 112). Tais considerações nos auxiliam a compreender as relações de confluência que são objetos de análise desta pesquisa, uma vez que Machado, ao introduzir Poe na literatura brasileira via Baudelaire, foi capaz de lapidar a temática moderna de sua obra e de disseminar esta mesma modernidade no campo literário brasileiro, considerando que a ressonância poeana pode ser observada até mesmo em autores do século XX, entre eles João do Rio e Monteiro Lobato.

As questões tradutórias não passaram despercebidas a Machado de Assis, que, de acordo com Eliane Cunha Ferreira, acreditava “ser a tradução, conscientemente exercida, uma forma de enriquecimento cultural, expressa pela metáfora do pecúlio cultural, construído no diálogo da contemporaneidade com a tradição.” (FERREIRA, 2004, p. 14). Em sua tese de doutorado sobre a atuação de

Machado como tradutor, Ferreira argumenta que a prática da tradução foi fundamental para a formação intelectual do escritor, prática aquela que respondia a duas pressões: “a da modernização, inerente ao cenário cultural da capital imperial, e a da necessidade de afirmação da cultura autóctone relativa a uma jovem nação.” (FERREIRA, 2004, p. 19). De fato, a tradução gerou, na literatura oitocentista, uma forte tensão entre o local e o estrangeiro, a tradição e a modernidade, fazendo com que Machado, a partir do ofício de traduzir, empreendesse uma busca por um contato mais íntimo com a cultura estrangeira e com o mundo culto e civilizado. Na visão de Ferreira, o escritor teria percebido que a tradução era um componente crucial da identidade cultural da nação, advogando, com base nesta percepção, uma busca por um posicionamento crítico em relação à absorção do modelo estrangeiro. (FERREIRA, 2004, p. 28).

Machado traduziu 45 textos ao longo de sua carreira literária, tendo iniciado seu trabalho como tradutor de peças francesas. De acordo com dados levantados por Jean Michel-Massa em *Machado de Assis tradutor* (2008), uma das mais relevantes contribuições machadianas de início de carreira foi a tradução de *Brésil pittoresque* (1859), de Charles Ribeyrolles, exilado político e amigo de Machado. Data também desta época a visão crítica do escritor acerca do que Eliane Ferreira chama de “dramático tradutor *stricto sensu*”, que, além de não fazer traduções cuidadosas,

transplantava a cultura francesa para os palcos tropicais sem adaptá-la ao contexto brasileiro, e aviltava seu trabalho ao aceitar qualquer quantia dos empresários teatrais pelas traduções que executava em atendimento irrefletido à demanda de repertórios variados para as efervescentes e sequiosas casas de espetáculos. (FERREIRA, 2004, p. 28).

Tais informações nos levam a perceber a existência de uma postura crítica que certamente impactou a peculiar tradução de “O corvo”, considerada uma recriação do texto original. Comparações entre as traduções de Baudelaire e de Machado apontam para o que Cláudio Weber Abramo chama de “desvio”, isto é: o escritor brasileiro traduziu não o poema original em inglês, mas a sua versão francesa. (ABRAMO, 2011, p. 15). Outro exemplo disto seria, na visão de Jean Michel-Massa, a tradução de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, que “segue passo a passo uma tradução francesa.” (MASSA, 2008, p. 47). O ano de 1870 sinaliza, para o estudioso, o momento no qual a presença inglesa se torna mais marcante na obra

machadiana, como se pode observar, por exemplo, na multiplicação das referências a Shakespeare. Ainda sobre este aspecto, Massa afirma o seguinte:

Ademais, dos setecentos volumes que enumeramos de sua biblioteca, cerca de cento e cinquenta pertenciam ao domínio anglo-saxão eram em inglês. Muitas edições são posteriores a 1870, o que parece indicar que entre 1870 e 1890 Machado de Assis adquiriu um certo número de livros ingleses ou americanos. Sua edição de Shakespeare é de 1868 (...) enquanto a de Dickens tem a data de 1880, e a de Poe 1890. Se considerarmos que a riqueza de uma biblioteca pessoal é um testemunho, Machado de Assis devia ter uma boa cultura anglo-americana. (MASSA, 2008, p. 54).

Com base nestes dados, Massa declara que “Machado de Assis se distinguiria dos outros autores brasileiros, geralmente mais afrancesados.” (MASSA, 2008, p. 52). No entanto, nos parece acertado afirmar que o escritor dominava mais o francês do que o inglês, daí o uso das traduções francesas como “espelho”, termo este usado por Massa para descrever a situação do tradutor em um contexto como o Brasil oitocentista, onde o maior desconhecimento do inglês, aliado à francofilia, “obriga a recorrer a um terceiro idioma para permitir a tradução. Os editores não o indicam sempre, mas às vezes o ritmo do texto trai a sua origem.” (MASSA, 2008, p. 47). Realmente não é possível negar a importância da referência francesa para Machado, como nos informa Marta de Senna:

Não chega a espantar que a maior parte de sua biblioteca fosse de livros franceses: trezentos e sete volumes; de Montaigne a Stendhal, de Pascal a Balzac, de Racine a Victor Hugo (...) Era o francês a língua estrangeira que Machado desde cedo dominou, sendo a sua proficiência em inglês e os seus rudimentos de alemão conquistas tardias. Tanto, que é significativo o número de traduções francesas de obras escritas originalmente em outras línguas: do grego Luciano ao alemão Schiller, do romano Horácio ao indiano Kalidasa, do espanhol Calderón ao inglês Herbert Spencer, de quem (Machado) tem seis volumes, todos vertidos para o francês. (SENNA, 1998, p. 15).

Evidências do contato machadiano com Baudelaire podem ser estabelecidas a partir da comparação, feita por Jean Michel-Massa, entre a versão original de “O corvo” e as traduções de Machado e de Baudelaire, conforme a citação abaixo:

Os erros de Baudelaire são, assim, repetidos e às vezes ampliados. Várias dezenas de exemplos o provam. Machado de Assis nem sempre verificou no texto original a tradução do poeta francês. Observamos que existem, por outro lado, muitas diferenças entre a versão de Baudelaire e a de Machado de Assis, mas é o bastante mostrar a filiação dos textos, e para

constatar que “The raven” não se traduz em português do Brasil por “corvo”, mas por “corbeau!” (MASSA, 2008, p. 56).

Tal afirmação nos leva a considerar que, pelo menos neste caso, a arte da tradução assume uma concepção muito mais literária do que linguística, daí a possibilidade de se questionar a tão propalada ideia de “*traduttore traditore*”, questionamento este que corrobora a percepção questionadora de Machado em relação ao ofício de traduzir. A intermediação francesa em tal situação colocaria os tradutores, na visão de Cláudio Weber Abramo, em “uma espécie de limbo”, considerando que a falta de acesso aos originais dificultaria o processo de crítica. Dessa forma, “em vez de agir como embaixador de outras línguas, o tradutor brasileiro funciona como quinta coluna, ajudando a conspurcar ainda mais um idioma que já não conta com condições ambientais razoáveis para evoluir.” (ABRAMO, 2011, p. 16).

A citação acima remete novamente à problemática da influência e da dependência cultural, além de enfatizar a necessidade de um processo tradutório mais crítico e de reclamar, para o tradutor, uma real postura de mediador entre diferentes línguas e culturas. De acordo com Pascale Casanova, o tradutor é um “intermediário indispensável para atravessar a fronteira do universo literário”, sendo considerado um “artesão do universal, ou seja, do trabalho em direção ao “um”, em direção à unificação do trabalho literário.” (CASANOVA, 2002, p. 180). Machado soube realizar tal tarefa com maestria, pois, ao invés de funcionar como “quinta coluna”, o escritor assumiu, assim como Baudelaire, um papel mediador na difusão e na popularização da obra de Poe no Brasil. E o fato de recriar “O corvo” a partir de sua versão francesa nos mostra que Machado soube dialogar com as referências estrangeiras de forma elegante mas nada submissa, o que o alça à categoria de escritor extremamente lúcido e consciente de sua condição.

Outro dado sintomático da presença francesa na literatura brasileira é a avassaladora ressonância de Baudelaire na poesia produzida no Brasil em fins do século XIX. No ensaio “A nova geração”, publicado em 1879, muito antes, portanto, da tradução de “O corvo”, Machado já chama a atenção para este fato, criticando a imitação que muitos poetas faziam da obra baudelairiana no seguinte questionamento:

Ora, essa reprodução quase exclusiva, essa assimilação do sentir e da maneira de dois engenhos, tão originais, tão soberanamente próprios, não diminuirá a pujança do talento, não será obstáculo a um desenvolvimento maior, não traz principalmente o perigo de reproduzir os ademanes, não o espírito, a cara, não a fisionomia? Mais: não chegará também a tentação de só reproduzir os defeitos, e reproduzi-los exagerando-os, que é a tendência de todo o discípulo intransigente? (ASSIS, 2008, p. 1263).

Ao ler seus textos de crítica literária, observamos que Machado era um escritor bastante preocupado não só com a questão da dependência literária em relação aos modelos europeus mas também com a busca de uma identidade própria para a literatura brasileira. Nesse sentido, o escritor critica a assimilação passiva da cultura estrangeira, em especial da francesa, que, apesar de ser considerada uma referência, não deve se tornar uma simples matriz para cópia e imitação literária. Isso não significa que Machado fosse xenófobo ou contrário ao contato com outras culturas, e sim que criticava a macaqueação, a imitação pura e simples, vista por ele como perniciosa. Tal posicionamento se estende à questão do nacionalismo, conforme percebemos neste trecho do célebre ensaio “Instinto de nacionalidade”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2008, p. 1205).

Além de apontar para a incorporação acrítica das tendências europeias na literatura brasileira, Machado também criticava o nacionalismo ufanista de alguns de nossos escritores, bem como a abundância de referências à natureza e ao indianismo, que era visto por ele como um tema relevante mas empobrecedor de uma literatura nascente como a brasileira. A exigência do autor por um “sentimento íntimo”, que transformasse o escritor “em homem de seu tempo e de seu país” remete à busca por uma independência literária, o que não significa, necessariamente, que se tenha que negar as referências vindas de fora. A preferência pela “cor local” deve, também, ser mesclada a toques de imaginação, a fim de que não se oblitere a capacidade criativa do artista e nem se transforme a literatura em uma mera exaltação das belezas da terra brasileira. Na visão de Eliane Cunha Ferreira, o teor destas reflexões evidencia a modernidade de Machado, uma vez que rompe com duas instâncias: a do nacionalismo romântico ufanista, que

pregava a criação de uma identidade cultural livre de qualquer ideia estrangeira, e a tendência a se imitar passivamente o que vinha de fora. Estabelece-se, portanto, um olhar crítico a partir do qual a modernidade residiria na hibridização cultural, que “permitiria o surgimento do novo, do nacional.” (FERREIRA, 2004, p. 50). Tal olhar aponta para a existência de um escritor bastante preocupado com os rumos da literatura brasileira, percebida por ele como algo que poderia ir além seja da referência francesa, seja do que ele chama de “elemento indiano.”

Vale ressaltar ainda um dado muito pouco comentado pela maioria dos autores que analisam “Instinto de nacionalidade”. Trata-se do fato de que este ensaio, considerado de fundamental importância para a compreensão da questão da “cor local” na literatura brasileira do oitocentos, foi veiculado no periódico *O Novo Mundo*, publicado em Nova York para distribuição e circulação no Brasil entre os anos de 1870 e 1879. Fundado por José Carlos Rodrigues, um jovem advogado que havia decidido fixar residência nos Estados Unidos, este periódico funcionou, na década de 1870, como um golpe de misericórdia na hegemonia cultural e literária francesas, no sentido de que passou a desviar o foco de referências para a nação norte-americana, considerada um verdadeiro modelo de progresso material e econômico naquela época. Além disso, *Americanas*, livro de poemas de Machado de Assis publicado em 1875, também foi divulgado em *O Novo Mundo* por meio de uma resenha escrita por Salvador de Mendonça, que era amigo do escritor. Em carta a Mendonça, Machado demonstra grande entusiasmo em relação aos Estados Unidos: “Muito me contas desse país. Li-te com água na boca. Pudesse eu ir ver tudo isso! Infelizmente a vontade é maior do que as esperanças, infinitamente maiores que a possibilidade. Mais tarde, é possível, talvez.” (ASSIS, 2008, p. 1353). O interesse machadiano pela nação norte-americana se torna também evidente em uma crônica de 1878, conforme o trecho a seguir:

Que os Estados Unidos comecem a galantear-nos, é coisa fora de dúvida; correspondamos ao galanteio; flor por flor, olhadela por olhadela, apertão por apertão. Conjuguemos os nossos interesses, e um pouco também os nossos sentimentos; para estes há um elo, a liberdade; para aqueles, há outro, que é o trabalho; e o que são o trabalho e a liberdade senão as duas grandes necessidades do homem? Com um e outro se conquistam a ciência, a prosperidade e a ventura pública. Esta nova linha de navegação afigura-se-me que não é uma simples linha de barcos. Já conhecemos melhor os Estados Unidos; já eles comecem a conhecer-nos melhor. Conheçamo-nos de todo, e o proveito será comum. (ASSIS, 2008, p. 93)

Na visão de Hélio de Seixas Guimarães, o fato de Machado ter publicado seu ensaio em um periódico nova-iorquino, juntamente com o fascínio em relação à ideia de modernidade que emanava dos Estados Unidos, sinaliza “um deslocamento significativo no fluxo das trocas culturais. Esse eixo começava a pender para o oeste, dando início ao processo de anglo-americanização que se tornaria avassalador ao longo do século XX.” (GUIMARÃES, 2008, p. 100). O autor ainda comenta que Machado, apesar de talvez não vislumbrar algo nessa direção, havia desenvolvido, assim como outros escritores da década de 1870, um claro interesse por autores anglo-americanos, o que se comprova por meio da referência, em “Instinto de nacionalidade”, ao poeta Henry Wadsworth Longfellow, contemporâneo de Poe: “Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do “Song of Hiawatha” não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é (...)” (ASSIS, 2008, p. 1205). Na visão de Mônica Asciutti, a menção a Longfellow é também um “indício claro da preocupação de Machado em adequar seu discurso e seus argumentos aos seus potenciais leitores.” (ASCIUTTI, 2010, p. 82). E ao fazer isso, o escritor demonstra estar em sintonia com a intelectualidade brasileira de sua época, que começava a questionar o modelo cultural francês como única referência para a criação literária. A “anglo-americanização” apontada por Hélio de Seixas Guimarães também se manifestaria nas menções explícitas a Poe, o que mostra que Machado estava em busca de outras formas de diálogo que não aquelas representadas pela literatura francesa, ainda que tal diálogo se fizesse presente em sua obra por intermédio de um poeta francês.

Poe também se preocupava com o problema da dependência literária norte-americana. Assim como Machado, ele também escreveu ensaios de crítica nos quais defendia a emancipação da literatura norte-americana em relação à inglesa, que era a principal matriz de várias representações presentes em seus textos. Ambos os autores produziram suas obras em contextos marcados pela necessidade de emancipação cultural e literária, contextos nos quais a problemática da influência ocupava um espaço central no pensamento dos escritores e críticos literários. A este respeito, e discorrendo sobre a atuação de Poe nos periódicos da época, Gary Richard Thompson afirma o seguinte:

Como jornalista atuante que era, Poe lutou contra as facções literárias que promoviam a escrita regional, principalmente aquelas relacionadas aos periódicos nortistas. Ele defendia a luta americana pela independência literária em relação a Europa. Ao mesmo tempo em que atacava a imitação escravizante dos modelos europeus, ele se opunha aos excessos daquele nacionalismo excessivo que forçava os críticos a gostarem de um livro estúpido pelo fato de este representar a “estupidez” americana. Apesar de profundamente envolvido nas lutas literárias de seu tempo, a busca de Poe se orientava no sentido de estabelecer uma revista literária e cultural liberta de conflitos críticos pouco relevantes, preconceitos sociais, e das principais noções morais enviesadas que circulavam na época.⁷ (THOMPSON, 2004, p. 14-15, tradução minha).

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, Terence Whalen afirma que uma das coisas que mais incomodava Poe era o fanatismo que agravava o separatismo cultural entre o norte e o sul dos Estados Unidos, uma vez que tal separatismo impedia o acesso dos escritores sulistas ao mercado literário nacional. (WHALEN, in THOMPSON, 2004, p. 937). Nesse sentido, Thompson afirma que Poe lutava por uma “república nacional das letras, na qual os parâmetros livres de preconceitos seriam a principal norma, contrariando a recorrente tendência a reverenciar os interesses regionais e a hegemonia comercial das grandes editoras.”⁸ (THOMPSON, 2004, p. 32, tradução minha). Com base em tais considerações, pode-se realmente estabelecer um paralelo entre Poe e Machado, no sentido de que o escritor brasileiro também desconfiava da ênfase excessiva na “cor local”, pois acreditava que ela eclipsava as capacidades imaginativas do artista, conforme expresso em “Instinto de nacionalidade”.

De acordo com Luís Augusto Fischer, “Poe é tão formativo para os Estados Unidos quanto Machado o é para o Brasil.” (FISCHER, 2008, p. 97). Assim como Machado, Poe desenvolveu uma sólida interpretação dos aspectos literários, culturais e mentais de seu país, “como quem está ajudando a construir o sistema nacional de circulação dessas coisas.” (FISCHER, 2008, p. 112). Na visão de Robert Tally Jr., (2014), Poe preconizava a existência de uma literatura mundial ao se opor tanto ao nacionalismo ufanista quanto ao provincianismo regional reinante em sua

⁷ As a practicing journalist, Poe fought against the literary cliques that promoted inferior regional writing, especially those centered around the Northern periodicals. He defended the American struggle for literary independence from Europe. Yet, at the same time he attacked slavish imitation of European models, he opposed the excesses of the American literary nationalism that forced critics into the dilemma of liking a stupid book because at least it represented an “American” stupidity. Although deeply involved in the literary warfare of his times, Poe’s quest was to establish a magazine of letters and culture freed from petty critical conflicts, social prejudice, and the prevailing moral bias of the age.

⁸ “(...) a national “republic” of letters, in which unbiased assessments of contemporary literature would become the norm, rather than the current kowtowing to regional interests and large commercial publishing hegemonies.”

época, postura esta que também se verifica na obra de Machado. Na opinião de Pascale Casanova, “esse interesse dos escritores de uma “pequena” nação pelos escritores de outra “pequena” nação é tanto literário quanto diretamente político, ou melhor, as comparações literárias são igualmente afirmações implícitas de uma homologia política.” (CASANOVA, 2002, p. 304). Daí talvez o interesse de Machado pela obra de Poe, uma vez que esta obra trazia muitas ideias parecidas com as suas, tanto a nível de representação literária quanto a nível de crítica e de percepção dos problemas enfrentados por duas nações recém-independentes e de formação cultural recente.

Os dados acima evocam a existência de relações políticas entre Brasil e Estados Unidos, o que funciona como um golpe certo na dicotomia centro *versus* periferia devido a peculiaridades relativas à formação social e econômica de ambos os países. Nas décadas de 1870, 1880 e 1890 do século XIX os Estados Unidos já se encontravam bastante adiantados no processo de modernização, pois tinham conseguido se equiparar, em tempo recorde, ao nível tecnológico de potências europeias como Londres e Paris. Na visão de Sílvia Azevedo, a nação norte-americana tornara-se um modelo a ser seguido pelo Brasil, uma vez que “os Estados Unidos eram exemplo de grandes conquistas: a libertação dos escravos, a igualdade de direitos, o regime democrático, a instrução pública, a publicação de livros, o desenvolvimento da indústria, o incentivo às ciências (...)” (AZEVEDO, 2010, p. 22).

A ligação entre os dois países fortaleceu-se por meio da Exposição Nacional de 1875, considerada uma prévia da Exposição Universal de Filadélfia, que iria ser realizada em 1876 em comemoração aos cem anos da independência norte-americana. Para Sílvia Azevedo, desde seu surgimento na França do século XVIII, as exposições universais se transformaram em “encarnação do progresso, expressão da mentalidade etnocêntrica e imperialista das grandes potências europeias, oferecendo aos olhos do público um panorama crescente do poder do homem sobre o mundo físico e do progresso material de cada sociedade.” (AZEVEDO, 2010, p. 13).

O Brasil teve intensa participação em todas as exposições, a mais importante sendo a de 1889, realizada na França em comemoração aos cem anos da Revolução. O símbolo desta exposição foi a Torre Eiffel, com 30 metros de altura e feita toda de ferro, demonstrando a racionalidade e o progresso técnico,

características modernas que se procurava ressaltar. (PESAVENTO, 1997). A fim de mostrar que o país estava aberto aos emigrantes e ao capital estrangeiro, Dom Pedro II enviou um comitê representativo formado por empresários e jornalistas, o que sinaliza o interesse do Brasil em equiparar-se às nações mais desenvolvidas do Ocidente. Todavia, Azevedo afirma que a participação do Brasil, principalmente na Exposição de Paris, em 1867, ano no qual o Brasil se encontrava em guerra contra o Paraguai, deixou muito a desejar devido ao despreparo dos organizadores. (AZEVEDO, 2010, p. 16). A participação do governo imperial no evento foi estratégica, uma vez que Dom Pedro II desejava se auto-representar e representar o seu país como moderno e cosmopolita. A Exposição Nacional de 1875 tinha o mesmo propósito, tendo sido montada em consonância com o espírito que nortearia a Exposição de Filadélfia no ano seguinte. Ainda de acordo com a autora:

Mesmo para aqueles que viviam em países “distantes” e “atrasados” não escapou a percepção do século XIX como um “século de conquistas”, em que o progresso era medido pelos novos recursos que a ciência e a técnica colocavam a serviço do homem. Assim, era do interesse dos governos de várias partes do mundo participar destes mega-eventos, que funcionavam como termômetro do grau de civilização e melhoramento alcançados pelos respectivos países. Em particular, aqueles como o Brasil, que embora monárquico e escravocrata, queria se ver representado como nação moderna e cosmopolita. É por isso que, diferentemente das demais nações latino-americanas, o Império brasileiro já tomou parte na exposição de Londres, na avaliação de Lilia Schwarcz: “Nada como encenar, em um evento de proporções internacionais as especificidades desse Império encravado no continente americano” (1998, p. 393). (AZEVEDO, 2010, p. 16).

Mesmo ressaltando o caráter periférico do Brasil, tanto Azevedo quanto Schwarcz sugerem que o país estava bem à frente de outras nações da América Latina ao participar das exposições universais, o que faz dele um “Império encravado no continente americano”. Assim, questiona-se, mais uma vez, até que ponto a dicotomia centro *versus* periferia se sustenta, uma vez que Dom Pedro II fazia um esforço consciente para integrar o Brasil ao cenário político internacional, apesar de todas as características de atraso atribuídas ao país. Tal esforço foi também empreendido por algumas revistas brasileiras dos últimos quartéis do século XIX, entre elas a *Ilustração Brasileira*, dirigida por Henrique Fleiuss, e a *Ilustração do Brasil*, comandada por Charles de Vivaldi. Azevedo ressalta que tais revistas estavam empenhadas na “criação de uma imagem de um Brasil que

correspondesse às concepções de civilização e progresso, cujo foco eram os grandes avanços nas aplicações tecnológicas da ciência.” (AZEVEDO, 2010, p. 15).

Por ocasião da Exposição Universal de Filadélfia, a *Ilustração Brasileira* publicou em julho de 1876 um texto intitulado “A Exposição de Filadélfia”, de autoria de Augusto Emílio Zaluar, que não estivera presente no evento mas estava a par do assunto. O autor confere destaque ao Brasil como um país que ingressava no rol das nações civilizadas, fazendo referências elogiosas à performance de Dom Pedro II e louvando o caráter unificador das exposições universais, que eram, para Zaluar, “eventos promotores da fraternidade entre os povos”, dos quais “as nações empreendedoras e ativas” como o Brasil não podiam deixar de participar, se quisessem estar em sintonia com as mais relevantes criações modernas. (ZALUAR, apud AZEVEDO, 2010, p. 23). O já citado periódico *O Novo Mundo* também desempenhou um papel muito relevante nesse sentido, uma vez que sinalizou, conforme já explicitado, o deslocamento do fluxo das trocas culturais da França para os Estados Unidos, lançando mão de estratégias discursivas que enfatizavam um suposto desprestígio da nação francesa, o que se torna claro no trecho abaixo, veiculado em abril de 1871:

Não estará a França caminhando muito depressa para a sua completa decadência? Eis o que todos se perguntam agora (...) o Francês em geral não se pode capacitar que a França não é ainda Rainha das letras, das ciências e das artes; a primeira nação da Europa, a que caminha na vanguarda da civilização de todo o mundo. A verdade é que nenhuma nação se concilia facilmente com o seu próprio fim. (O NOVO MUNDO, apud ASCIUTTI, 2010, p. 96).

A noção de decadência francesa se coaduna com a nova mentalidade surgida a partir da década de 1870, na qual os Estados Unidos passam a ser o foco de interesse de escritores como Machado de Assis, retirando a França de seu lugar paradigmático e modificando “os referenciais de obras e escritores (...) trazendo para o centro da discussão aqueles ligados a uma nova tendência literária.” (ASCIUTTI, 2010, p. 99). A relação entre Brasil e Estados Unidos, materializada na interlocução entre Poe e Machado de Assis, nos permite pensar em novas formas de assimilação cultural, em novos diálogos entre o que é considerado como “centro” e o que é visto como “periferia”, conforme discutiremos a seguir na análise comparativa entre “Só!” e “O homem das multidões”.

1.6 Entre o trágico, o dramático e o irônico: representações da cidade e do sujeito moderno em Poe, Baudelaire e Machado de Assis

Apesar de produzirem suas obras em países diferentes, Poe, Baudelaire e Machado de Assis representam a cidade e o sujeito moderno de formas semelhantes, apontando para uma fratura na personalidade deste sujeito e para o surgimento de novas formas de sociabilidade. É inegável afirmar que os três autores tratam praticamente dos mesmos temas e representam a experiência moderna de forma lúcida e comprometida com os acontecimentos históricos de uma época. Tais representações, no entanto, também apresentam diferenças de tom que cumprem ser analisadas, uma vez que colocam em evidência as formas pelas quais Poe, Machado e Baudelaire percebiam o advento da modernidade.

“O homem das multidões” apresenta um tom trágico, expresso pela associação da cidade com a criminalidade, ao passo que “Só!” traz uma representação irônica do conflito entre querer viver só e desejar a vivência em meio às multidões. Baudelaire, por sua vez, carrega no tom dramático ao representar uma cidade que deixa de ser medieval para se transformar em uma grande metrópole, apresentando um forte sentimento de nostalgia em relação ao passado. Isso não significa, contudo, que Poe e Baudelaire não possam ser irônicos e que Machado não possa ser trágico em suas representações, pois defender uma uniformidade de tom seria bastante redutor e limitaria o escopo de análise que nos propormos a fazer. À parte as semelhanças e diferenças, constata-se, nos textos que serão analisados a seguir, o tensionamento nas figurações do sujeito e da cidade, espaço capaz de fascinar e, ao mesmo tempo, amedrontar.

Antes de partir para a análise propriamente dita, convém discorrer sobre a importância de “O homem das multidões” nos estudos sobre a modernidade. Em sua tradução da obra completa de Poe, Oscar Mendes classifica esta narrativa como “conto filosófico”, ressaltando que

A inteligência especulativa de Poe sempre o levou a refletir sobre temas de fundo filosófico, e, se não compôs contos filosóficos à maneira de certos pensadores e moralistas, pelo menos contam-se em sua obra alguns poucos trabalhos que não são, a rigor, contos, mas sob forma de ficção e alguns mesmo dialogados, visões ou meditações sobre mistérios da psicologia humana, do fim do mundo, da sobrevivência dos espíritos. (MENDES, in POE, 2001, p. 381).

A “inteligência especulativa” da qual fala o tradutor se manifesta não apenas em uma preocupação em esmiuçar a psicologia dos personagens, mas também em uma representação de aspectos relativos a uma determinada época, o que confere à obra de Poe um caráter sociológico que era negligenciado por boa parte dos críticos que se dedicavam a analisar seus textos. Tal negligência se deve a uma série de fatores, entre eles à já citada má reputação de Poe entre os seus contemporâneos, que motivou, de acordo com Gary Richard Thompson, a criação do que ficou conhecido como “a lenda poeana”. (THOMPSON, 2004, p. 47). Tal lenda englobava aspectos bastante romantizados e fantasiosos, o que fez com que o viés psicológico e psicanalítico fosse largamente explorado, juntamente com um grande interesse em dados de ordem biográfica, que, de acordo com Ricardo Araújo (2002), seriam de fundamental importância para se compreender a obra de Poe. A este respeito, Thompson afirma o seguinte:

Esta tendência crítica advém, em parte, do hábito poeano de situar suas narrativas em ambientes vagos e indeterminados. Além disso, o próprio Poe desempenhava o papel de poeta visionário, cuja existência psíquica tomava forma em um domínio fora do tempo e do espaço. Há também um foco obsessivo em personagens isolados que, quando não completamente isolados da companhia dos outros, se isolam em lugares obscuros, sozinhos consigo mesmos, desmontando-se. Todavia, há que se considerar que Poe viveu em um período de formação sociopolítica e mudança econômica. Ele nasceu em um país cujo primeiro presidente havia sido eleito vinte anos antes. Os eventos da recente história americana e de um tempo e espaço específicos desempenharam um papel mais importante no seu pensamento e na sua escrita do que normalmente se aparenta.⁹ (THOMPSON, 2004, p. 16, tradução minha).

Com efeito, a crítica das últimas décadas tenta desmistificar a imagem de Poe como alienado, empreendendo análises formais que priorizam seu árduo trabalho com a linguagem literária, e também análises de cunho sociológico, como a de Thompson, Terence Whalen, John Carlos Rowe e Robert Tally Jr., que procuram perceber como o autor se relacionava com os acontecimentos sociais de sua época. Na visão de Thompson, “temas socioeconômicos e políticos estão presentes em

⁹ This critical tendency derives in part from Poe's habit of placing his narratives on some vague, often indeterminate setting. And Poe himself often affected the role of a visionary poet whose psychic existence takes form in a realm out of space, out of time. There is also his obsessive focus on isolation characters, who even when not completely isolated from others, are often off in some dark place, alone in their own minds, watching themselves go to pieces. But Poe lived through a major period of formative sociopolitical and economic change. He was born into a country whose first president had been inaugurated only twenty years earlier. The events of recent American history and of specific time and place played a more important role in his thinking and writing than is immediately apparent.

muitos textos de Poe (...) Igualmente seus contemporâneos, ele tinha um grande interesse em assuntos tipicamente americanos, mas em um sentido global e não provinciano.”¹⁰ (THOMPSON, 2004, p. 16, tradução minha). Para Robert Tally Jr., “a crítica recente situa Poe no centro da dinâmica social dos Estados Unidos nas décadas de 1830 e 1840. Ao contrário da imagem de aristocrata byroniano, Poe é representado como alguém extremamente habilidoso, ligado a negócios, um editor e escritor do mundo.”¹¹ (TALLY JR., 2014, p. 17, tradução minha). De fato, as análises de cunho psicanalítico, entre elas a de Marie Bonaparte, intitulada *The life and works of Edgar Allan Poe: a psychoanalytic interpretation* (1934) parecem interessantes em um primeiro momento mas não deixam de ser limitadoras, pois centram o foco apenas na vida de Poe, deixando de lado toda a sua relevante colaboração para a formação da literatura norte-americana, bem como as contribuições para a literatura e a crítica literária ocidentais. Daí a necessidade de se reformular a percepção e a recepção crítica da obra do autor, desmistificando a ideia de que ele seria apenas um escritor de contos de terror quando, na realidade, o terror e a preferência pelo sobrenatural encobriam representações relacionadas ao meio social e político norte-americano da primeira metade do século XIX.

A tese de doutorado de Ana Maria Zanoni da Silva, intitulada *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*, defendida no ano de 2007, é também representativa desta nova tendência. Na opinião de Silva, “estudar a outra face da obra de Poe, na qual sobressaem o humor, a ironia e a sátira, viabiliza uma visão mais abrangente da multiplicidade e da variedade do engenho desse poeta.” (SILVA, 2007, p. 16). Da mesma forma, estudar a faceta moderna da obra poeana, sintetizada principalmente na narrativa sobre o homem das multidões, também permite que se construa uma ótica mais abrangente a respeito do talento deste escritor e de sua habilidade em compor narrativas preñhes de significados históricos e que são, por isso, consideradas precursoras da literatura moderna. Neste sentido, não podemos deixar de citar as histórias de ficção científica, entre elas “The Balloon Hoax”, de 1844, na qual Poe narra o surgimento de novas tecnologias como os balões de ar quente. Para Oscar Mendes, Poe “é também o criador do hoje

¹⁰ “(...) socioeconomic and political themes are present in many of his writings (...) Like his contemporaries, he exhibited a strong interest in things American, but in a global rather than a provincial context.”

¹¹ “Recent scholarship has located the historical Poe more or less at the very center of the dynamic social milieu of the USA in the 1830s and 1840s. Contrary to the image of Byronic aristocrats (...) Poe appears to have been an extremely savvy, business-like, and worldly editor and publisher.”

chamado romance de ciência e ficção, que Julio Verne e mais tarde Wells explorariam em larga escala.” (MENDES, in POE, 2001, p. 662).

A representação do homem moderno e da cena urbana é frequentemente referida pelos estudiosos de Poe, principalmente no que diz respeito à análise de “O homem das multidões”. Na opinião de Robert Tally Jr., “Poe é o primeiro escritor relevante de antes da Guerra de Secessão a escrever sobre a cidade, a fazer com que seu trabalho explorasse a substância urbana que conforma seus textos, mesmo muitos deles não aparentando serem urbanos de fato (...)”¹² (TALLY JR., 2014, p. 9, tradução minha). De acordo com Christopher Gair, Poe teria se inspirado em *Sketches by Boz* (1836), de Charles Dickens, para escrever sua narrativa, o que nos fornece pistas acerca das relações de dependência entre as literaturas norte-americana e inglesa: “Poe persegue Dickens assim como o narrador persegue o homem das multidões, e Dickens assombra o texto de Poe da mesma forma que o velho assombra a psique do narrador.”¹³ (GAIR, in HAYES, 2013, p. 10, tradução minha). Sobre a presença de um dos mais representativos escritores ingleses do século XIX no conto de Poe, Gair afirma o seguinte:

Ao passo que a Grã-Bretanha deposita sua sombra sobre Poe e sobre a arte americana, “O homem das multidões” encena uma espécie de vingança pós-colonial, representando um poder colonial (assim como seu mais representativo escritor) cuja influência pode ser desafiada e superada, e cuja moral e paisagem geográfica já estavam sendo subjugadas face a uma modernidade que tornaria obsoletos os valores transmitidos por este mesmo poder.¹⁴ (GAIR, in HAYES, 2013, p. 11-12, tradução minha).

Poe, portanto, estabelece um diálogo crítico com a obra de Dickens, sendo que a escolha por Londres ao invés de Nova York, que também passava por um intenso processo modernizador, poderia ser interpretada como uma forma indireta de chamar a atenção da intelectualidade norte-americana para uma dependência cultural e literária que ainda não havia sido superada. É importante salientar,

¹² “Poe is the most significant antebellum writer to be of the city, to have his work deploy and exude a kind of urban substance that informs his tales, many of which appear on their face to be hardly urban at all”

¹³ “Poe shadows Dickens as the narrator shadows the man of the crowd, and Dickens haunts Poe’s text in the way the old man occupies the psyche of Poe’s narrators (...)”

¹⁴ While Great Britain casts a lengthy shadow over both Poe and the American arts, “The man of the crowd” enacts a form of postcolonial revenge, representing a colonial power (and its most famous writer of national fictions) whose influence can be challenged and transformed, and whose own moral and geographical landscape is already becoming subsumed beneath a modernity that will make its values obsolete.

contudo, que tal impasse é representado de forma simbólica em “O homem das multidões”, devido, entre outros fatores, à publicação desta narrativa em um periódico que tinha uma política editorial um tanto cerceadora, que obrigava os escritores a construírem suas representações de forma simbólica e até mesmo, cifrada, com o objetivo de não ferir as suscetibilidades daqueles que nutriam crenças arraigadas a respeito das relações culturais entre Estados Unidos e Inglaterra. (WHALEN, in THOMPSON, 2004, p. 932).

A ideia de que “O homem das multidões” contém representações simbólicas e alegóricas relativas à nação norte-americana é reforçada por Monika Elbert, que afirma que a obsessiva deambulação noturna do narrador convalescente, aliada à extrema curiosidade em relação ao ancião misterioso, foi a forma encontrada por Poe para simbolizar o cidadão norte-americano em busca de sua própria história. (ELBERT, 1992). Esta mesma chave de leitura pode ser aplicada a outros contos do autor, como é o caso de “O barril de Amontillado”, que seria, na visão de Gary Richard Thompson, um retrato cifrado “dos conflitos entre a velha aristocracia e os novos ricos, entre os franceses e os italianos, entre os católicos e os protestantes. Leitores atentos verão a narrativa como relevante no que diz respeito ao retrato da cena política norte-americana.”¹⁵ (THOMPSON, 2004, p. 42, tradução minha). Em sua análise, Thompson chama a atenção para o fato de que, apesar de a ação do conto se passar na Itália, existem vários dados que permitem interpretá-lo como uma crítica aos políticos norte-americanos, que assim como Montresor e Fortunato, se encontravam às escondidas em catacumbas a fim de perpetrar crimes e encetar conspirações. De forma análoga, o fato de “O homem das multidões” se passar em Londres nos permite afirmar que Poe estaria, na realidade, falando de seu próprio país, mostrando que a modernidade que se fazia sentir na Inglaterra estava também atuante no contexto norte-americano do século XIX, ainda que tal modernidade não fosse percebida como tal.

Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire declara que Poe é “o mais poderoso autor desta época”¹⁶, e classifica sua narrativa como um “quadro” no qual o autor irá representar a figura de um homem convalescente que se compraz em

¹⁵ “(...) conflicts between the old aristocracy and the nouveau riche, between the French and the Italians, and between the Catholics and the Protestants. Perceptive readers would have seen some relevance to American political scene.”

¹⁶ “la plus puissante plume de cette époque (...)” (BAUDELAIRE, 1885, p. 61).

observar a multidão “atrás das vidraças de um café.”¹⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 856). Em *Passagens*, Benjamin também discorre a respeito do conto de Poe, afirmando que nele há “um retrato da multidão”, que “mostra que a descrição da confusão não é o mesmo que uma descrição confusa.” (BENJAMIN, 2009, p. 376). Com esta declaração, o estudioso demonstra ter compreendido duas coisas: a relação estabelecida entre “O homem das multidões” e a realidade de uma época, o que é expresso pela ideia de “descrição da confusão”, e a sistematicidade que o escritor emprega nesta descrição, o que remete ao caráter racional e metódico dos textos poeanos e a uma autonomia mantida pelo trabalho literário com relação à realidade circundante. O caráter realista das descrições de Poe é enfatizado novamente por Benjamin na citação seguinte:

É de se supor que a multidão, tal como aparece em Poe, com movimentos precipitados e intermitentes, seja descrita de maneira particularmente realista. Sua descrição contém uma verdade superior. Estes movimentos são menos os de pessoas que se ocupam de seus negócios do que os movimentos das máquinas por elas operadas. Poe parece ter modelado, premonitoriamente, a atitude e as reações das multidões ao ritmo das máquinas. (BENJAMIN, 2009, p. 383).

A citação benjaminiana remete ao caráter mecanizado das relações interpessoais na sociedade moderna, que operam como máquinas em um cenário industrializado e impessoal. Instaura-se, com base na ideia de impessoalidade, um conflito básico entre viver só e desfrutar da companhia de estranhos em meio ao burburinho da grande cidade. Este é o tema central da narrativa de Machado, bem como dos poemas de Baudelaire. Ao contrário de “O homem das multidões”, “Só!” é muito pouco conhecido pelos leitores de Machado de Assis e também pouco explorado pela crítica. Foi publicado no jornal *Gazeta de Notícias* em 1885, sendo classificado, na obra completa do autor, como “conto avulso”¹⁸. E não é apenas em “Só!” que Machado irá se referir a Poe. Na nota de prefácio do volume *Várias histórias*, o escritor faz referência explícita ao escritor norte-americano ao afirmar que o conto pode ser superior sobre o romance:

¹⁷ “Derrière la vitre d’un café (...)” (BAUDELAIRE, 1885, p. 61).

¹⁸ A *Gazeta de Notícias* era um dos jornais mais populares do Rio de Janeiro em fins do século XIX. Foi neste jornal que Machado publicou a tradução de “O corvo” e o conto “O espelho”, que será analisado no segundo capítulo. De acordo com Raimundo Magalhães Jr., Machado destinava textos mais complexos e menos comuns para a publicação na *Gazeta*, ao passo que as narrativas mais amenas eram direcionadas aos periódicos *Jornal das Famílias* e *A Estação*. (MAGALHÃES JR., 1981, p. 20).

Não são feitos (os contos) daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (ASSIS, 2008, p. 446).

Nesta citação, Machado revela ter assimilado um outro aspecto da obra poeana: a predileção pela ficção curta. Em “Review of Twice Told-Tales”, um conjunto de resenhas críticas publicadas na revista *Graham’s Magazine* nos anos de 1842 e 1847, Poe analisa uma coletânea de contos de um de seus contemporâneos, o escritor Nathaniel Hawthorne¹⁹, da Nova Inglaterra, argumentando que a ficção curta seria o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista. A habilidade machadiana em manipular com maestria os elementos característicos da ficção curta é largamente observada pela crítica, em especial por Lúcia Miguel-Pereira, uma das principais biógrafas de Machado. Em *Prosa de ficção de 1870 a 1930*, a autora reafirma a superioridade do escritor como contista: “Machado de Assis (...), sem nunca perder a perspectiva, preferiu ver de perto, assestar sobre um caso, uma face, a sua lente de analista. O conto, sendo um episódio, requer, para ganhar realce, olhar concentrado, indiferente a tudo o mais.” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 95). O mesmo se observa nos contos de Poe, que primam pelo efeito psicológico criado no leitor, efeito direto do “olhar concentrado” do qual fala Lúcia Miguel-Pereira. Tanto Poe quanto Machado de Assis enfatizavam que os contos deveriam ser curtos, o que mostra que ambos os autores estavam atentos à necessidade de se buscar novas formas para a expressão do talento de um artista. Tais reflexões já foram analisadas na tese de doutorado de Patrícia Lessa Flores da Cunha, que se debruçou sobre a ressonância de Poe sobre Machado no que diz respeito ao uso do gênero conto.

Observa-se também, nos contos machadianos, um estilo que se materializa nos volteios e oscilações do pensamento, na fluidez da linguagem, na ambiguidade do processo narrativo. Talvez a característica mais importante desse estilo seja a

¹⁹ Autor filiado ao transcendentalismo, movimento literário em relação ao qual Poe demonstrava muito pouca simpatia, embora apreciasse o trabalho de Hawthorne. As ideias veiculadas por Ralph Waldo Emerson, um dos principais integrantes do movimento transcendentalista, preconizavam um nacionalismo ufanista que, conforme já analisado, era duramente criticado por Poe. Tal postura crítica fez com que o escritor fosse desprezado por grande parte dos críticos de seu tempo, que repudiavam seus contos de terror pelo fato de eles não possuírem nenhuma finalidade moral e/ou religiosa, ao contrário dos escritos de Emerson, de Thoreau e de Longfellow. Este último foi também bastante criticado por Poe, em uma série de cinco artigos no qual era acusado de plágio, e que ficaram conhecidos como “pequena guerra a Longfellow”. (THOMPSON, 2004, p. 38).

oralidade, o que confere aos contos de Machado um tom de conversa, de modo que o narrador transmite ao leitor a sensação de que não se está lendo, mas se ouvindo contar. As características citadas acima estão presentes em “Só!”, que tematiza, de forma bem-humorada, o dilema de Bonifácio, um cosmopolita convicto que resolve passar alguns dias em uma chácara afastada da agitação da cidade e simplesmente não consegue ficar só. Em seu conto, Machado consegue aliar a ideia poeana de brevidade narrativa a uma forma própria de abordar um conflito característico da modernidade, sem percebê-lo de maneira trágica como o faz Poe mas também sem deixar de convidar o leitor a uma reflexão a respeito das consequências que a modernização pode trazer para a vida do indivíduo.

Conforme levantamento feito por Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998), outras referências a Poe podem ser encontradas em “Uma excursão milagrosa”, publicado no *Jornal das Famílias* no ano de 1866: “Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem... todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de Mil e uma noites.” (ASSIS, 1956, p. 119). “O anel de Polícrates”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882 e posteriormente incluído na coletânea *Papéis avulsos*, também traz uma alusão ao escritor norte-americano: “Jurou-se que ia escrever a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios.” (ASSIS, 2008, p. 310). Cunha acredita que esta referência

torna-se elucidativa para caracterizar o conjunto de doze narrativas publicadas em *Papéis avulsos*. Produtos da fase de maior produtividade de contos pelo escritor, pode-se afirmar que o espírito do fantástico acompanha a confecção de grande parte dessas estórias, desde as diversas manifestações do estranho (como em *A Chinela Turca*, *O Espelho*, *A Visita de Alcibiades*, *A Sereníssima República*), passando pela inquietante familiaridade das situações comuns e prováveis (*O Empréstimo*, *D. Benedita*, *Teoria do Medalhão*, *Verba Testamentária*), até lidar com os intrincados meandros da loucura (*O Alienista*, *O Segredo do Bonzo*). (CUNHA, 1998, p. 70).

As ligações de Machado com a faceta fantástica da obra poeana serão esmiuçadas no segundo capítulo, quando da análise de “O espelho” e “Uma vista de Alcibiades”. Por ora, cabe mostrar que as relações entre os dois escritores não se restringem apenas à caracterização da experiência moderna, e que datam do início da carreira de Machado, conforme percebemos na referência presente em um conto de 1866, produzido muito antes de Machado alcançar sua maturidade literária.

Ao passo que Poe e Machado tematizam os dilemas modernos lançando mão da ficção curta, Baudelaire faz o mesmo em forma de poesia, o que nos leva a perguntar: como estes autores conseguiram abordar temas tão semelhantes em gêneros literários tão diferentes entre si, como a poesia e a narrativa curta? As diferenças entre conto e poesia não impedem que as relações de confluência sejam analisadas, pois o que nos interessa é a existência de uma “comunhão” de pensamento entre os autores em questão. Trata-se, portanto, de perceber como estes autores articulam a tematização da experiência moderna com o conto e a poesia. No caso de Poe e Machado, nada mais sintomático do que abordar os dilemas da modernidade em um gênero também moderno, como se este fosse capaz de espelhar o próprio conteúdo dos enredos. Em relação a Baudelaire, observa-se a articulação entre forma conservadora e conteúdo moderno, o que, na visão de Hugo Friedrich, torna sua poesia dissonante e ambivalente. (FRIEDRICH, 1978). Exemplo da ruptura com a idealização romântica convencional é o poema “Uma carniça”, cujo trecho se encontra reproduzido abaixo:

Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a benção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares afinal à poeira.

Então, querida, dize à carne que se arruina,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto!²⁰ (BAUDELAIRE, 2006, p. 127).

A descrição da carniça encontrada pelo eu lírico e sua amada em uma “bela manhã radiante” confirma a vocação da poesia baudelairiana em tematizar o grotesco, e mais especificamente, a união do grotesco com o sublime, sintetizada na comparação entre a feiura de um corpo em decomposição e a beleza da mulher amada, que será, um dia, exatamente como a carniça. Tais aproximações não eram

²⁰ - Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,/À cette horrible infection,/Etoile de mēs yeux, soleil de ma nature,/Vous, mon ange et ma passion!/Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,/Après les derniers sacrements,/Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,/Moisir parmi les ossements./Alors, ô ma beauté! dites à la vermine/Qui vous mangera de baisers,/Que j'ai gardé la forme et le essence divine/De mes amours décomposés! (BAUDELAIRE, 1985, p. 177).

comuns na poesia francesa do século XIX, o que não só alça Baudelaire à categoria de poeta revolucionário como também provoca um estranhamento perturbador, isto é, a dissonância da qual fala Hugo Friedrich. Dolf Oehler, ao discorrer sobre os significados políticos na obra de Baudelaire, afirma que a modernidade deste poeta reside justamente na reação aos clichês normalmente observados na literatura francesa do século XIX, em uma forma absolutamente nova de se dirigir ao público, “que convida o leitor a penetrar na leitura como quem adentra uma loja onde as mercadorias de arte podem ser trazidas ao cliente.”²¹ (OEHLER, in LLOYD, 2005, p. 15, tradução minha). Para o autor, a estranheza baudelairiana reside na inserção de fragmentos de realidade em textos que, apesar de muitas vezes apresentarem atmosferas oníricas, modernizam a práxis dos devaneios românticos convencionais ao entrarem em contato com as questões relacionadas ao mundo burguês. (OEHLER, in LLOYD, 2005, p. 19). Assim sendo, nada mais dissonante (e portanto, mais moderno), do que lançar mão de formas poéticas conservadoras, entre elas o verso metrificado e o soneto, para tratar da mesma experiência que Poe e Machado tematizam em seus contos, o que evidencia toda a originalidade de Baudelaire no manejo da forma poética e permite que ele seja posto em cotejo com dois ficcionistas.

Ivan Junqueira considera que os temas urbanos abordados nos poemas de “Quadros parisienses” são de crucial importância para a compreensão da modernidade de Baudelaire. Neles, “o poeta aparece como o grande precursor da cidade contemporânea, dessa fervilhante “cidade cheia de sonhos”, de anúncios luminosos, de automóveis e de toda uma eufórica mas agônica *féerie* eletrônica.” (JUNQUEIRA, in BAUDELAIRE, 2006, p. 94). Citando Walter Benjamin, Junqueira afirma que a representação das multidões assume, para Baudelaire, um significado estético, uma vez que o poeta, “ao lutar contra a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos indícios de verso, através das ruas desertas, conquista na ponta da espada seu espólio poético.” (BENJAMIN, apud JUNQUEIRA, 2006, p. 94).

Tanto a narrativa de Poe quanto a de Machado trazem, em seu início, epígrafes que sintetizam o assunto principal. Poe abre seu conto com a seguinte citação de La Bruyère: “é uma desgraça não poder estar só.”²² (POE, 2001, p. 392).

²¹ “(...) that invites the latter to enter into the reading as if into the entrance of the shop where the wares of art can be brought to the client.”

²² *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.* (POE, 2010, p. 442).

Machado, por sua vez, lança mão de um versículo bíblico, que diz: “alonguei-me fugindo, e morei na solidão.” (ASSIS, 2008, p. 185). Ao passo que a citação poeana remete a uma ideia de sofrimento, já antecipando o tom trágico da narrativa e a sensação de desgraça que acompanha aqueles que vivem em meio à multidão, a citação machadiana aponta para uma noção de fuga e de vivência pacífica em um local abstrato, como que idealizando tal situação. No entanto, ao lermos o conto na íntegra perceberemos que se trata de uma jogada irônica por parte de Machado, uma vez que Bonifácio, acostumado com a vida citadina, não conseguirá ficar mais de dois dias isolado na chácara²³ de Andaraí. Estabelece-se uma discrepância entre a citação e o restante da narrativa, sendo que a primeira sintetiza às avessas o assunto da segunda. O efeito irônico, portanto, funciona com base em dois aspectos: dizer algo querendo dizer outra coisa, em um jogo textual que brinca com a expectativa do leitor, e citar a obra de um autor, no caso Poe, com a finalidade de construir um referencial às avessas, em que o texto retomado problematiza e, ao mesmo tempo, corrobora a temática que será desenvolvida na narrativa.

Ao analisar tanto os contos de Poe e de Machado quanto os poemas de Baudelaire, é também relevante atentar para as vozes que os constroem. “O homem das multidões” é narrado em primeira pessoa por um homem que se encontra em estado de convalescença, e que observa a multidão da janela de um café londrino. Trata-se de um narrador pouco confiável, uma vez que narra unicamente de seu ponto de vista. No conto de Poe, a falta de neutralidade é ainda mais acentuada, uma vez que o narrador diz encontrar-se “em uma daquelas felizes disposições que são tão precisamente o contrário do tédio.”²⁴ (POE, 2001, p. 392). Assim, temos um narrador extremamente propício à investigação, um narrador que, ao declarar que está se recuperando de uma doença, reforça não só a peculiaridade de sua condição mas também a predisposição a se impressionar com qualquer coisa que lhe atraia um pouco mais a atenção. A ideia de convalescença é discutida por Baudelaire no seguinte trecho de “O pintor da vida moderna”:

Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar

²³ “Chácara”, na ficção do século XIX, não se definiria como pequena propriedade rural, conforme acepção utilizada nos dias de hoje, e sim como uma grande casa com quintal, localizada na região metropolitana da cidade, como é o caso da chácara onde Bonifácio resolve passar alguns dias.

²⁴ “(...) in one of those happy moods which are so precisely the converse of *ennui* (...)” (POE, 2010, p. 442).

intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como novidade; está sempre inebriada. Nada se parece com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor.²⁵ (BAUDELAIRE, 2006, p. 856).

É possível então comparar o narrador poeano a uma criança curiosa e deslumbrada, que assume um olhar diferenciado em relação às coisas após retornar, sã e salva, de uma grave doença. A curiosidade e o deslumbramento farão com que o narrador se prontifique a perseguir o ancião misterioso, o que sinaliza a passagem de um simples fascínio em relação ao desconhecido para uma verdadeira obsessão em se descobrir a identidade dele. As impressões subjetivas, aliadas ao estado peculiar do narrador, constituem o fio condutor da narração, ao lado da tensão entre o espaço público e o espaço privado, mimetizada por uma postura que oscila entre a leitura do jornal e a observação da turba.

A dicotomia entre espaço público e espaço privado é constantemente referida pelos teóricos da modernidade como uma das características fundamentais da sociedade moderna, em especial a do século XIX. Em *O declínio do homem público*, Richard Sennett define desta forma as diferenças entre o público e o privado:

Em “público”, a pessoa observava, expressava-se, em termos daquilo que ela queria comprar, pensar, aprovar, não como resultado de uma interação contínua, mas após um período de atenção passiva, silenciosa, concentrada. Por contraste, o “privado” significava um mundo onde a pessoa poderia se expressar diretamente, assim como seria tocada por outra pessoa; o privado significava um mundo onde reinava a interação, mas que precisava ser secreto. (SENNETT, 2002, p. 187).

O segredo é, para o autor, necessário em uma sociedade dominada pelos avanços da industrialização, na qual as pessoas tendem a se retrair face ao

²⁵ Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. (BAUDELAIRE, 1885, p. 62).

sentimento, a fim de não o mostrar para os outros. Ao mesmo tempo, no século XIX a subjetividade humana invade a esfera pública, gerando atitudes contraditórias por parte dos sujeitos. O desejo de se integrar à multidão se mescla ao anonimato, que sinaliza a necessidade de se proteger e não ser reconhecido. Tal atitude se materializa no que Sennett chama de “silêncio público”, que se tornou “o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública sem se sentir esmagado.” (SENNETT, 2002, p. 43). Em meio ao domínio caótico da cidade, o sujeito pode insistir no direito de permanecer calado, a fim de se defender não só das outras pessoas mas também da agitação frenética dos centros urbanos, capazes de atrair as pessoas para um turbilhão de emoções que pode solapar seu senso de identidade.

Nesse sentido, Sennett define a sociedade do século XIX como intimista, geradora de uma verdadeira “tirania da intimidade”, consequência direta do avanço do capitalismo industrial, que “mudou a natureza da privacidade, afetando o domínio que era a contrapartida do domínio público.” (SENNETT, 2002, p. 186). Esta problemática é perceptível nos textos que estamos analisando, uma vez que os personagens experimentam um dilaceramento entre se isolar da vida em sociedade e vivenciar os prazeres proporcionados por ela. Daí a existência de uma cisão permanente na personalidade do sujeito, cisão esta que origina as representações contraditórias presentes nos contos de Poe e de Machado e nos poemas de Baudelaire.

A tensão entre espaço público e espaço privado propiciou a coexistência de isolamento interpessoal e visibilidade em público, o que deu origem à figura do espectador, uma espécie de *voyeur* que “se movimenta em silêncio, na proteção que isola uns dos outros, desafoando-se através da fantasia e do devaneio, observando a vida passar pelas ruas.” (SENNETT, 2002, p. 245). Pode-se associar a figura do espectador com a do *flâneur*, no sentido de que este também é um *voyeur* que se deleita com a observação da cena urbana e do caráter humano. Tanto o *flâneur* quanto o espectador são mestres na “arte de ver”, e, para exercer esta arte, é necessário tornar-se um “paralítico.” (SENNETT, 2002, p. 264). Tal é a atitude do narrador de “O homem das multidões”, um observador arguto da vida citadina, que por estar convalescendo se torna um “paralítico”, condição essencial para que proceda, na primeira parte da narrativa, à análise detalhada dos transeuntes que circulam pela rua. A paralisia é deixada de lado quando ele identifica o velho e

resolve segui-lo, o que evidencia, mais uma vez, a tensão entre espaço público e espaço privado, entre a subjetividade da observação, levada a cabo na intimidade, e o esforço físico despendido na perseguição, que se concretiza na rua.

A condição debilitada do narrador não significa, necessariamente, que ele seja um ser de todo improdutivo e incapaz. Zygmunt Bauman, em sua análise sobre a modernidade líquida, aponta a diferença entre ser saudável e *estar apto*. Para o autor, ser saudável significa ser empregável, “capaz de ter um bom desempenho na fábrica, de carregar fardos que oneram a resistência física e psíquica do empregado.” (BAUMAN, 2001, p. 91). Estar apto, pelo contrário, significa ter flexibilidade corporal e estar pronto a viver sensações nunca antes vividas ou testadas. De acordo com Bauman, “ela (a aptidão), pressupõe o enfrentamento do não-usual, do não-rotineiro, o novo e o surpreendente. A aptidão diz respeito a quebrar todas as normas, enquanto que a saúde implica em seguir as normas.” (BAUMAN, 2001, p. 92). O autor qualifica a aptidão como experiência subjetiva, e a saúde como necessidade indispensável para uma vida produtiva na sociedade moderna, uma vez que sem ela o indivíduo não apresenta qualquer serventia para o mundo. A ideia de aptidão, por outro lado, aponta para a fluidez típica da modernidade líquida, pois estar apto não significa, necessariamente, ser empregável ou produtivo.

No que diz respeito ao conto de Poe, temos um narrador que goza de pouca saúde mas que se encontra perfeitamente apto a usufruir de sensações novas e intensas, disposição esta induzida pelo próprio estado de convalescença. Trata-se, portanto, de um narrador que não se encaixa nos padrões exigidos pela “modernidade sólida”, pois parece não ter qualquer ocupação, já que dispõe de tempo para observar a multidão e, até mesmo, se misturar com ela. Mais uma vez observamos o aspecto dual da representação identitária construída por Poe, que confere fluidez ao caráter de um personagem que se situa em um ambiente impregnado pela modernidade pesada, representada pela multidão que atravessa uma das ruas principais de Londres.

A subjetividade do narrador de “O homem das multidões” acaba originando a já comentada sensação de desgraça que perpassa toda a narrativa, bem como a associação desta desgraça com o sofrimento e com a ideia de crime hediondo. Tais sentimentos são apresentados no primeiro parágrafo do conto, juntamente com a

citação alemã que, ao lado da epígrafe, oferece uma chave de interpretação para a narrativa:

Já se disse, judiciosamente, de certo livro alemão que *er lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler. Há alguns segredos que não consentem em ser ditos. Homens morrem, à noite, em suas camas, torcendo as mãos de confessores espectrais e fitando-lhes lastimosamente os olhos; morrem com desespero no coração e convulsões na garganta por causa da hediondez de mistérios que *não toleram* ser revelados. De vez em quando, aí!, a consciência do homem suporta uma carga tão pesada de horror que só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevelada.²⁶ (POE, 2001, p. 392).

Percebe-se, a partir da leitura do trecho acima, o papel central que a subjetividade do sujeito assume na narrativa de Poe, autor conhecido por explorar os meandros da razão humana, bem como os limites entre a realidade e a ilusão, o real e o sobrenatural. A subjetividade humana parece ser fonte de insondável mistério, já que a carga de horror suportada pela consciência de um homem é, às vezes, tão intensa que “só pode ser descarregada na sepultura”. Os segredos irrevelados aos quais o narrador se refere demandam uma leitura atenta e perspicaz que só poderá ser feita pelo narrador-*flâneur*, aquele que, assim como o andarilho, conhece os significados mais ocultos da metrópole e sabe como interpretá-los. Ao ler “O homem das multidões”, o leitor assume quase que o mesmo papel do narrador convalescente, sendo convidado a “flanar” pelo texto e a identificar os mais recônditos mistérios encerrados por ele.

“Só!” é narrado em terceira pessoa por um narrador que nos conta a história de Bonifácio, um *bon vivant* que resolve, por influência do filósofo Tobias, passar duas semanas isolado em uma chácara afastada do centro do Rio de Janeiro. Logo no segundo parágrafo da narrativa, Poe e “O homem das multidões” são citados pelo narrador:

Um grande escritor, Edgard Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. “Esse homem, conclui

²⁶ It was well said of a certain German book that ‘*er lässt sich nicht lesen*’ – it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told. Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes – die with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not *suffer themselves* to be revealed. Now and then, alas, the conscience of man takes up a burden so heavy in horror that it can be thrown down only into the grave. And thus the essence of all crime is undivulged. (POE, 2010, p. 442).

ele, é o tipo e o gênio do crime profundo: é o homem das multidões”. Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia. (ASSIS, 2008, p. 185).

Mesmo afirmando que Bonifácio não é igual ao homem das multidões, o narrador mostrará, na sequência da narrativa, que ambos apresentam uma característica em comum: não conseguem ficar sozinhos. Obviamente, há uma diferença entre os dois, pois enquanto o personagem de Poe vaga sem destino pelas ruas de Londres, procurando sempre a multidão, o personagem machadiano resolve se isolar. No entanto, ambos acabam por enfrentar o mesmo drama, que sintetiza a condição ambígua do homem moderno: viver no meio da multidão ou recolher-se ao isolamento. Marta de Senna chama este jogo intertextual de “olhar oblíquo”, a partir do qual o escritor se apropria do texto para parodiá-lo e ao mesmo tempo, corroborar o tema que deseja desenvolver. (SENNA, 1998, p. 13).

O narrador machadiano conduz sua narrativa como se esta fosse uma anedota ou uma conversa cotidiana entre duas pessoas. A informalidade deste narrador contrasta com o tom trágico do conto de Poe e com a dramaticidade de Baudelaire ao tematizar a condição moderna. Exemplo disso é seu famoso soneto “A uma passante”:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!²⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 179).

²⁷ La rue assourdissante autour de moi hurlait./Longue, mince, em grand deuil, douleur majestueuse,/Une femme passa, d'une main fastueuse/Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;/Agile et noble, avec sa jambe de statue./Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,/La douceur qui fascine et le plaisir qui tue./Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté/Don't le regard m'a fait soudainement renaître,/Ne te verrai-je plus que dans

A caracterização do espaço se mescla à descrição da misteriosa personagem, que, assim como as mulheres que circulam pela avenida Niévski, exercem um fascínio aterrador sobre os homens, que se sentem completamente tomados pela vontade de segui-las. O olhar da passante é misterioso e ambíguo; o eu lírico se autocaracteriza, como um “basbaque”²⁸, isto é, um ser totalmente à mercê dos encantos da mulher, assim como Piskarióv e Pirogóv na narrativa gogoliana, e assim como o narrador convalescente de “O homem das multidões” ao identificar o estranho velho no meio da turba.

Na terceira estrofe do poema, tem-se a ideia de que pode ser perigoso andar pelas ruas ao anoitecer, ideia esta expressa também nos contos de Poe e de Gógol, juntamente com a noção de brevidade da experiência, representada pela mulher que foge do eu lírico sem deixar rastros. Conforme veremos, esta é uma das coisas que tanto perturba o narrador de Poe: o fato de que o velho nunca consegue ficar sozinho. No conto de Machado, tal problemática também está presente, uma vez que Bonifácio retorna à cidade em apenas dois dias após ter optado pelo isolamento. Percebe-se, assim, a instauração de um dilema em relação ao lugar do sujeito no meio da multidão, bem como o desconforto em relação à brevidade e à superficialidade dos encontros e relacionamentos com as pessoas, já que tanto a passante baudelairiana quanto o homem das multidões poeano vagam livremente pela cidade apreciando seus atrativos e sem se prender definitivamente a nada ou a ninguém. A angústia do eu lírico é tão intensa que ele lança um pungente questionamento: “não mais hei de te ver senão na eternidade?” A última estrofe do soneto oferece a resposta para esta pergunta, juntamente com a amarga constatação de que é impossível florescer o amor entre o eu e a passante, o que seria diferente não fosse o caráter efêmero do encontro entre os dois.

Em seu poema, Baudelaire demonstra, de forma bastante lúcida, estar atento à problemática da interação entre estranhos no espaço público. O contato com pessoas desconhecidas se torna cada vez mais normal e frequente no mundo moderno, marcado pelos constantes intercâmbios culturais e pelo que Anthony

l'éternité?/Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!/Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais! (BAUDELAIRE, 1985, p. 344).

²⁸ No original, a palavra “basbaque” corresponde ao termo “extravagant”, que teria uma acepção ligeiramente diferenciada, talvez usada pelo tradutor a fim de transmitir a ideia de deslumbramento do eu lírico, descrito como “embasbacado” diante da misteriosa passante. Este termo será usado novamente mais adiante, como tradução da palavra francesa “badaud”, com o objetivo de preservar a noção de um fascínio que se estabelece sem qualquer percepção crítica por parte do sujeito.

Giddens chama de “desatenção civil” ou “interação desconcentrada”, entendida como uma espécie de estranhamento polido no qual duas pessoas fixam os olhos uma na outra e olham para a frente, em uma “reafirmação implícita de ausência de intenção hostil.” (GIDDENS, 1991, p. 85). Para Zygmunt Bauman, “a desatenção civil compreende a grande quantidade de pequenos mas intrincados gestos aos quais todos nós recorremos quando nos vemos entre desconhecidos, e que sinalizam nossa intenção de permanecermos isolados, na companhia de nós mesmos.” (BAUMAN, 2004, p. 32). Richard Sennett define a desatenção civil como uma espécie de “silêncio público”, que funciona como uma forma de defesa do sujeito em relação aos estranhos, como uma “armadura” que refreia a expressão de sentimentos na esfera pública. (SENNETT, 2002). O incômodo originado pela desatenção civil aparece retratado em “A uma passante”, em que o contato com uma pessoa desconhecida, cujo olhar sinaliza que ela deseja ficar só, na companhia de si mesma, gera um estranhamento tão profundo que desemboca em uma pungente e violenta angústia existencial.

A necessidade de se socializar com estranhos na esfera pública também remete ao surgimento de uma forma líquida de modernidade, caracterizada por uma maior fluidez nos relacionamentos humanos e por uma notória efemeridade nos encontros entre as pessoas. Para Zygmunt Bauman,

O impacto do industrialismo não se limita apenas à vida produtiva, e sim afeta vários setores da vida cotidiana, influenciando o caráter genérico da interação humana com o meio ambiente material. A difusão do industrialismo criou um mundo mais ameaçador e negativo, condicionando, por outro lado, nossa própria sensação de viver em outro mundo. (BAUMAN, 2004, p. 81).

A partir da leitura do trecho acima, é possível constatar que Bauman percebe a industrialização como algo ameaçador, que transforma negativamente o ambiente material. Nos textos que estamos analisando tal negatividade é colocada em paralelo com um grande interesse pela metrópole e pelos avanços trazidos pela modernização, o que sinaliza, mais uma vez, um forte tensionamento em relação às formas de se perceber o mundo moderno. Tais representações predominam em “Quadros parisienses”, em especial no célebre poema “O cisne”, em que o eu lírico expressa toda a nostalgia e a melancolia de quem presencia a conversão de uma cidade medieval em uma verdadeira metrópole:

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
 Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
 Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
 E essas lembranças pesam mais do que rochedos.²⁹ (BAUDELAIRE, 2006, p. 173).

A remodelação de Paris se contrapõe à nostalgia do eu lírico, assim como os novos palácios, andaimes e lajedos em comparação com os velhos subúrbios. Estabelece-se um nítido confronto entre a realidade, representada pela mudança de Paris, e os elementos constitutivos da sensação de nostalgia experimentada pelo sujeito que fala. Tais elementos assumem um caráter alegórico, como se o eu estivesse negando a transformação da cidade, em um esforço de preservar o ambiente que ficou gravado em sua memória. O cisne, por sua vez, é representado como um ser que não se encaixa no novo ambiente resultante da modernização:

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
 Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
 A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
 E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
 Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
 E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
 Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
 E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
 As alvas plumas arrastava ao chão grosseiro.
 Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,
 No pó banhava as asas cheias de aflição,
 E dizia, a evocar seu lago natal:
 “Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
 Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
 Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
 A cabeça a emergir do pescoço convulso,
 Como se a Deus lançasse um desafio agônico!³⁰ (BAUDELAIRE, 2006, p. 172-173).

²⁹ Paris change! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs, tour poir moi devient allégorie,/Et mes chers souvenirs sont plus que des rocs. (BAUDELAIRE, 1985, p. 326).

³⁰ Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,/Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,/Les herbes, le gros blocs verdiss par l'eau des flaques,/Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus./Là s'étalait jadis une menagerie;/Là je vis, un matin, à l'heure où la voirie/Pousse un somber ouragan dans l'air silencieux,/Un cygne qui s'était évadé de sa cage,/Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,/Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage./Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec/Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,/Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:/"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"/Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,/Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,/Vers le ciel ironique et cruellement

Percebe-se que o poema é permeado pela imagem constante do passado, traduzindo a sensação de mal estar do cisne, que fere suas patas e suja sua plumagem ao escapar para um ambiente que parece lhe causar desconforto. A brancura das plumas é simbólica de uma pureza que caracteriza os tempos passados, ao passo que a sujeira sugere uma corrupção desta mesma pureza. O clamor dirigido aos céus simboliza todo o desconforto experimentado pela ave, que, assim como o sujeito moderno, não se sente à vontade em um novo ambiente, sensação esta representada pelos ferimentos nas patas e pela angústia da queixa dirigida a Deus. Assim sendo, é possível afirmar que o cisne é uma alegoria do próprio homem moderno, que pode até se interessar pela remodelação da cidade mas não deixa de percebê-la com amargura e desencanto. Sintomático disso é o apego a elementos da Antiguidade clássica, materializados, por exemplo, na figura de Andrômaca:

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!³¹ (BAUDELAIRE, 2006, p. 173).

A referência a elementos da Antiguidade pode ser interpretada como uma forma de se negar as modificações trazidas pela modernidade, afirmando, ainda que implicitamente, a superioridade do antigo sobre o novo. Todavia, ainda que tal superioridade realmente exista, o eu não consegue escapar da realidade da mudança, conforme expresso nas três últimas estrofes:

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sobre a lama, procurando o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

bleu,/Sur son cou convulsive tendant sa tête avide,/Comme s'il adressait des reproches à Dieu!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 326).

³¹ Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:/Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,/Comme les exilés, ridicule et sublime,/Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,/Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,/Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,/Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;/Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 328).

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
 Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
 E das lágrimas bebem qual loba voraz!
 Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
 Penso em marujos esquecidos numa praia,
 Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!³² (BAUDELAIRE, 2006, p. 173-174).

As imagens evocadas em “O cisne”, juntamente com a dramaticidade, a melancolia e a nostalgia do eu lírico, apontam para uma representação predominantemente desencantada da cidade e do sujeito, percebido como um ser infeliz em meio a tantas mudanças. O desejo de fuga é simbolizado pela figura da negra africana e pela menção à Andrômaca, que acabam se tornando projeções do estado de espírito de um sujeito que também deseja fugir da realidade que o cerca. Atitude semelhante se observa na primeira estrofe do poema que abre “Quadros parisienses”, intitulado “Paisagem”:

Quero, para compor meus castos monólogos
 Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
 E, junto aos campanários, escutar sonhando
 Solenes cânticos que o vento vai levando.
 As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
 Verei a fábrica em azáfama engolfada;
 Torres e chaminés, os mastros da cidade,
 E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.³³ (BAUDELAIRE, 2006, p. 169).

Estabelece-se aqui uma contraposição entre elementos considerados urbanos, como as fábricas, torres e chaminés, e elementos da natureza, como o vento e o “vasto céu que faz sonhar a eternidade”. Tal contraposição expressa a dualidade principal do poema, sintetizada pela postura do eu lírico, que vê, ao mesmo tempo, a paisagem urbana e o céu que irá inspirar sua criação. O eu não

³² Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,/Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,/Lès cocotiers absents de la superbe Afrique/Derrière la muraille immense du brouillard;/A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs/Et tettent la Douleur comme une bonne louve!/Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!/Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile/Un vieux Souvenir sonne à plein soufflé du cor!/Je pense aux matelots oubliés dans une île,/Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor! (BAUDELAIRE, 1985, p. 328).

³³ Je veux, pour composer chastement mes églogues,/Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,/Et, voisin des clochers, écouter en rêvant/Leurs hymnes solennels emportés par le vent./Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,/Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;/Les tuyaux, les clochers, ces mats de la cité,/Et les grands ceils qui font rêver d'éternité. (BAUDELAIRE, 1985, p. 316).

apresenta necessariamente uma atitude desencantada para com o lugar onde se encontra, pois é capaz de percebê-lo como pano de fundo para sua criação poética. Ainda assim, a atitude de fuga permanece, confirmando a postura evasiva de um sujeito que reconhece ser necessário isolar-se para levar a cabo a criação artística:

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento
E a lua derramar seu túbio encantamento.
Verei a primavera, o estio, o outono; e quando,
Com seu lençol de neve, o inverno for chegando,
Cada postigo fecharei com férreos elos
Para na noite erguer meus mágicos castelos.
Hei de sonhar então com azulados astros,
Jardins onde a água chora em meio aos alabastros,
Beijos, aves que cantam de manhã e à tarde,
E tudo o que no Idílio de infantil se guarde.
O Tumulto, golpeando em vão minha vidraça,
Não me fará mover a fronte ao que se passa,
Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento
De lembrar a Primavera em pensamento
E um sol na alma colher, tal como quem, absorto,
Entre as idéias goza um tépido conforto.³⁴ (BAUDELAIRE, 2006, p. 169).

Reitera-se a oposição entre o desejo, o sonho a que o eu lírico aspira, e a realidade que o cerca, oposição esta expressa nos primeiros versos da segunda estrofe. É estabelecida uma relação entre isolamento e devaneio, em que o tumulto, escrito com letra maiúscula, se opõe à noção de idílio, reforçando a postura evasiva do eu. A paisagem do título pode, assim, ser tanto uma paisagem urbana tumultuada, caótica, que representa uma realidade desoladora da qual o eu lírico deseja fugir, como também uma paisagem natural perdida, idílica, que representa o sonho, o devaneio no qual o eu deseja refugiar-se. O conflito entre realidade e devaneio pode ser interpretado como mais uma representação do tensionamento que norteia a poesia baudelairiana, na qual o cenário urbano, mesmo servindo como pano de fundo, parece não ser o local apropriado para a criação literária por ser caótico, confuso e agitado. Nesse sentido, tensiona-se também a percepção relativa

³⁴ Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,/Les fleuves de charbon monter au firmament/Et l'alune verser son pâle enchantment./Je verrai les printemps, les étés, les automnes;/Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,/Je fermerai partout portières et volets/Pour bâtir dans la nuit mès féeriques palais./Alors je rêverai des horizons bleuâtres,/Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,/Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,/Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin./L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,/Na fera pas lever mon front de mon pupitre;/Car ja serai plongé dans cette volupté/D'évoquer le Printemps avec ma volonté,/De tirer un soleil de mon coeur, et de faire/Des mes pensers brûlants une tiède atmosphère. (BAUDELAIRE, 1985, p. 316).

ao lugar do artista na sociedade moderna, que impõe um novo ritmo de vida, fazendo com que o poeta adote uma postura de evasão em relação ao mundo exterior. Tal atitude pode também ser observada no poema “Sonho parisiense”, dedicado a Constantin Guys:

Desta fantástica paisagem,
Que ninguém viu jamais um dia,
Esta manhã ainda a imagem,
Vaga e longínqua, me extasia.

O sono engendra assomos vários!
Por um capricho singular,
Banira eu já desses cenários
O vegetal irregular,

E, artista cômico do que cria,
Eu saboreava em minha tela
A pertinaz monotonia
Do metal, do óleo e da aquarela.³⁵ (BAUDELAIRE, 2006, p. 187).

Nas primeiras estrofes, o eu lírico se refere a “uma fantástica paisagem”, que corresponde a um cenário onírico criado por um artista consciente de seu isolamento em relação ao mundo exterior. Nas estrofes seguintes, ele descreve a paisagem que seria objeto de sua arte e, ao mesmo tempo, de seus sonhos:

Babel de umbrais e colunatas,
Era um palácio ilimitado,
Cheio de fontes e cascatas
Sobre ouro fosco ou cinzelado;

E cataratas vagarosas,
Como cortinas de cristal,
Se despenhavam, luminosas,
Pelas muralhas de metal.
Colunas (árvores, jamais)
Os tanques quietos circundavam,
Onde náiades colossais,
Como donzelas, se miravam;

Azuis lençóis de água fluíam
Por entre os cais de um tom diverso,
E por milhões de léguas iam
Rumo às origens do universo;
Havia seixos nunca olhados
E vagas mágicas havia;
Grandes espelhos deslumbrados

³⁵ De ce terrible paysage,/Tel que jamais mortel n'en vit,/Ce matin encore l'image,/Vague et lointaine, me ravit./Le sommeil est plein de miracles!/Par un caprice singulier,/J'avais banni de ces spectacles/Le végétal irrégulier,/Et, peintre fier de mon génie,/Je savourais dans mon tableau/L'enivrante monotonie/Du métal, du marbre et de l'eau. (BAUDELAIRE, 1985, p. 366).

Pelo que ali se refletia!³⁶ (BAUDELAIRE, 2006, p. 188).

A descrição sugere um ambiente absolutamente idealizado, com elementos da Antiguidade clássica, tais como as náiades que se miram nos tanques de água. A paisagem extasiante irá ceder lugar a uma amarga realidade, inversão esta que se opera nas últimas estrofes do poema:

Quando meus olhos eu reabri,
O horror surgiu numa visão,
E na minha alma eis que senti
O gume agudo da aflição;

Funéreo pêndulo anunciava
Em dobre atroz o meio-dia,
E o céu as trevas derramava
Sobre este mundo em agonia.³⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 189).

O mundo que se opõe ao ambiente idealizado só pode ser repleto de horror, aflição e agonia, sendo marcado pela preocupação com o tempo, o que não existia no cenário sonhado/inventado pelo artista. O tempo é um dos elementos mais cruciais da época moderna, uma vez que ordena o cotidiano das pessoas e impõe a elas determinadas formas de agir, o que se afigura como inaceitável para o artista, que vive de acordo com regras próprias e não se encaixa do rígido esquema de vida proposto pela ordenação temporal. Apesar de não se referirem explicitamente ao cenário urbano, as últimas estrofes de “Sonho parisiense” remetem à angústia de se viver em um mundo dominado pelos avanços da modernização. No que diz respeito ao tema desta pesquisa, “Sonho parisiense”, assim como “A uma passante”, “Paisagem” e “O cisne”, nos permitem entrever uma tensão constante entre admirar o moderno e ao mesmo tempo repudiá-lo, tensão esta que se resolve em uma atitude de fuga em relação à realidade ou na aceitação amarga desta mesma realidade. Este dilema é reiterado em “Só!” e “O homem das multidões”, pois os

³⁶ Babel d'escaliers et d'arcades,/C'était un palais infini,/Plein de basins et de cascades/Tombant dans l'or mat ou bruni;/Et des cataractes pesantes,/Comme des rideaux de cristal,/Se suspendaient, éblouissantes,/A des murailles de métal./Non d'arbres, mais de colonnades/Les étangs dormants s'entouraient,/Ou de gigantesques naïades,/Comme des femmes, se miraient./Des nappes d'eau s'épanchent, bleues,/Entre des quais roses et verts,/Pendant des millions de lieues,/Vers les confins de l'univers;/C'étaient des pierres inouïes/Et des flots magiques/ c'étaient/D'immenses glaces éblouies/Par tout ce qu'elles reflétaient! (BAUDELAIRE, 1985, p. 368).

³⁷ En rouvrant mes yeux pleins de flamme/J'ai vu l'horreur de mon taudis,/Et senti, reentrant dans mon âme,/La pointe des soucis maudits;/La pendule aux accents funèbres/Sonnait brutalement midi;/Et le ciel versait les ténèbres/Sur le triste monde engourdi. (BAUDELAIRE, 1985, p. 370).

mesmos personagens que fogem do convívio urbano ou se incomodam com ele são caracterizados como *flâneurs* e como verdadeiros amantes da vida cosmopolita.

O narrador convalescente de “O homem das multidões” detém um poder de observação e de análise característicos de um cidadão que flana pelas ruas, ao contrário do basbaque, que se deixa levar pelos encantos da multidão.³⁸ A este respeito, Walter Benjamin afirma que:

O simples flâneur... está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior.... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. O *badaud*, sob a influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão. De natureza diferente, alma ardente e ingênua, inclinada ao devaneio.... o verdadeiro *badaud* é digno da admiração de todos os corações retos e sinceros. (BENJAMIN, 2009, p. 473).

Podemos descrever como basbaque o eu lírico de “A uma passante”, que fica completamente extasiado ao observar a enigmática e indiferente mulher que passa agitando a barra do vestido. O narrador de Poe passa de *flâneur* a basbaque quando deixa de contemplar e analisar racionalmente a multidão londrina para se imiscuir na multidão no encalço do ancião misterioso. Mais uma vez, percebe-se que a metrópole moderna se reveste de roupagens contraditórias e desnorteantes no que diz respeito ao lugar do sujeito, seja propiciando a ele um espetáculo de observação dos seres humanos, seja envolvendo-o de forma quase incontrolável por seus encantos. Em “O homem das multidões”, o narrador fica absolutamente extasiado e curioso ao contemplar o velho, a ponto de resolver, quase que irrefletidamente, acompanhá-lo em uma obsessiva caminhada por várias ruas de Londres. Ao fazer isso, ele mostra ter sido completamente seduzido pela turba, transformando-se, como quer Benjamin, em um ser impessoal, isto é, na própria multidão, que tem o poder de subjugar o sujeito ao instigá-lo com o mistério impenetrável da identidade de um simples desconhecido.

Antes de sair no encalço do velho, o narrador poeano mostra toda a sua veia analítica ao realizar um exame minucioso das pessoas que circulam pela rua do

³⁸ O termo “badaud” aparece aqui traduzido como “basbaque”, o que remeteria a uma percepção acrítica e deslumbrada em relação ao espaço urbano e às pessoas que circulam por ele. De fato, nos estudos sobre a modernidade, o *badaud* é caracterizado como o oposto do *flâneur*, sendo que nos dicionários de literatura francesa o termo aparece associado à curiosidade irrefletida, ao ócio, à imaturidade e até mesmo, à ignorância. Isto fez com que esta palavra carregasse uma conotação pejorativa na Paris do século XIX, uma vez que era usada para se referir aos parisienses ociosos que ficavam o dia todo contemplando o movimento das ruas.

hotel, confirmando uma inegável vocação para o exercício da observação, prerrogativa da figura do espectador. (SENNETT, 2002). Ele classifica os passantes de acordo com gênero, idade, classe social, e profissão: escreventes, batedores de carteira, jogadores profissionais, revendedores judeus, inválidos, moças humildes, prostitutas, boêmios, vendedores, operários, enfim, toda a sorte de pessoas que se pode encontrar em uma metrópole como Londres. Percebe-se, nesta parte da narrativa, um interesse em retratar a cidade moderna como algo mutável e polivalente, um ambiente capaz de comportar pessoas das mais variadas etnias, nacionalidades e formação profissional. Também é possível constatar a importância dada à aparência e à classe social para a definição da personalidade de um indivíduo, sendo que a classe social, na visão de Zygmunt Bauman, gera um vínculo de pertencimento que é determinante para a constituição da identidade humana. (BAUMAN, 2004, p. 17). Chama a atenção, no trecho transcrito abaixo, a descrição detalhada dos transeuntes, em um esforço declaradamente classificatório que oferece um verdadeiro panorama da metrópole moderna:

Em alto grau, o maior número daqueles que passavam tinha um porte convencido de gente atarefada, e parecia estar pensando apenas em abrir caminho pela multidão. Franziam as sobancelhas e seus olhos rolavam com vivacidade. Quando encontrados por outros passantes, não davam sinal de impaciência, mas concertavam a roupa e se apressavam. Outros, de classe ainda numerosa, mostravam-se inquietos em seus movimentos, tinham rostos avermelhados e falavam e gesticulavam consigo mesmos como se se sentissem em solidão por causa da enormidade da densa turba em seu redor. Quando detidas no caminho, tais pessoas cessavam imediatamente de murmurar, mas redobravam sua gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e exagerado, a passagem dos que lhes serviam de obstáculo. Se recebiam um encontrão, curvavam-se profundamente para os empurradores, e pareciam aniquilados de confusão. Nada havia de muito peculiar nessas duas grandes classes além do que observei. Suas roupas incluíam-se na categoria que exatamente se define como: decente. Eram sem dúvida nobres, mercadores, advogados, lojistas, agiotas; os eupátridas e o lugar-comum da sociedade; homens de lazer e homens ativamente empenhados em negócios sob sua exclusiva responsabilidade. Não me excitaram grandemente a atenção.³⁹ (POE, 2001, p. 393).

³⁹ By far the greater number of those who went by had a satisfied, business-like demeanor, and seemed to be thinking only of making their way through the press. Their brows were knit, and their eyes rolled quickly; when pushed against by fellow-wayfarers they evinced no symptom of impatience, but adjusted their clothes and hurried on. Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on account of the very denseness of the company around. When impeded in their progress, these people suddenly ceased muttering, but redoubled their gesticulations, and awaited, with an absent and overdone smile upon their lips, the course of the persons impeding them. If jostled, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion. There was nothing very distinctive about these two large classes beyond what I have noted. Their habiliments belonged to that

O narrador continua discorrendo sobre a multidão em mais quatro parágrafos, o que evidencia o interesse em se realizar uma radiografia da cidade, explorando, com profundidade, o microcosmo social no qual as pessoas estão inseridas e que determina a formação de suas identidades. As descrições do narrador possuem ainda uma outra finalidade: a de mostrar que a personalidade das pessoas pode ser identificada pela sua aparência. Tal tendência é comentada por Richard Sennett, que a percebe como uma consequência das interações entre estranhos na esfera pública. Para o autor, “os métodos de caracterização estavam baseados na decodificação de detalhes isolados da aparência, magnificando o detalhe como um emblema do homem como um todo.” (SENNETT, 2002, p. 212). Todavia, julgar alguém apenas pelas aparências pode ser perigoso, uma vez que “a aparência levava a uma mistificação, tornando as pessoas mais misteriosas e menos vulneráveis.” (SENNETT, 2002, p. 213). O conto de Poe oferece um testemunho desta tendência, mostrando a força de julgamentos impregnados de impressões subjetivas, que fazem com que o sujeito saia no encalço de uma pessoa que mal conhece por conta de características relacionadas apenas à aparência dela.

Outro aspecto que chama a atenção é o método empregado pelo narrador ao realizar a descrição da turba. Ele parte das mais altas para as mais baixas camadas da sociedade, o que mostra a preocupação em desvendar os mais diversos estratos sociais e sua relevância para a configuração identitária dos cidadãos. É com base nas descrições de trejeitos e de aparência física que o narrador irá formular hipóteses sobre a personalidade de cada pessoa que observa, formando, a partir de tais deduções, uma opinião geral que determina o agrupamento de tais pessoas em classes diferenciadas. No trecho abaixo, ele passa a descrever as classes que considera mais baixas, acentuando, mais uma vez, o caráter plural das grandes cidades:

Descendo na escala da chamada elite, encontrei temas mais sombrios e mais profundos para especulação. Vi camelôs judeus, com olhos de lince faiscando em rostos de que todas as outras feições expressavam apenas abjeta humildade; robustos mendigos profissionais fazendo cara feia para pedintes de melhor aparência, a quem somente o desespero tinha jogado na noite a pedir caridade; inválidos débeis e cadavéricos, sobre os quais a morte pusera uma mão firme, e que mancavam e titubeavam em meio à

order which is pointedly termed the decent. They were undoubtedly nobleman, merchants, attorneys, tradesmen, stock-jobbers – the Eupatrids and the common places of society – men of leisure and men actively engaged in affairs of their own – conducting business upon its own responsibility. They did not greatly excited my attention. (POE, 2010, p. 443).

multidão, encarando a todos com um olhar suplicante, como que em busca de alguma consolação fortuita, alguma esperança perdida; garotas modestas vindo de uma lida longa e tardia para um lar infeliz, e retraindo-se mais por aflição do que indignação diante do olhar de bandidos com os quais sequer o contato direto podia ser evitado; mulheres da vida de todo tipo e toda idade — a inequívoca beldade no primor de sua feminilidade, lembrando a estátua em Luciano, com sua superfície de mármore de Paros e seu interior recheado de lixo — a nojenta e absolutamente decaída leprosa em andrajos — a bruxa enrugada, coberta de bijuterias e encoberta pela maquiagem, fazendo um derradeiro esforço de juventude — a mera criança de formas imaturas, mas já iniciada, por longa convivência, nos terríveis dengos do seu comércio, e ardendo na voraz ambição de se igualar ao nível de suas veteranas no vício; incontáveis e indescritíveis bêbados — alguns deles em farrapos e remendos, cambaleantes, desarticulados, com rostos machucados e olhos mortiços — outros com roupas intactas porém imundas, uma fanfarronice ligeiramente vacilante, lábios grossos e sensuais, caras rechonchudas e de aparência cordial — outros vestidos com tecidos que tinham sido bons um dia, e que mesmo agora estavam escrupulosamente escovados — homens que andavam com um passo mais firme e flexível do que o natural, mas cujos rostos eram assustadoramente pálidos, cujos olhos eram pavorosamente vermelhos e desvairados, e que agarravam com dedos trêmulos, ao transitar a passos largos pela multidão, todo objeto que estivesse a seu alcance; além disto, doceiros, mensageiros, carregadores de carvão, limpadores de chaminé; tocadores de realejo, exibidores de macacos, mercadores de canções, os que vendiam com os que cantavam; artesãos maltrapilhos e trabalhadores exaustos de toda espécie, e todos cheios de uma ruidosa e desordenada animação que rangia destoante nos ouvidos e trazia aos olhos uma sensação dolorosa.⁴⁰ (POE, 2001, p. 394).

Nesta longa e detalhada descrição, o narrador retoma, ainda que de forma implícita, algumas ideias expostas no primeiro parágrafo da narrativa, principalmente no que diz respeito à multidão, percebida pelo narrador como um objeto que se

⁴⁰ Descending in the scale in what is termed gentility, I found darker and deeper themes for speculation. I saw Jew peddlers, with hawk eyes flashing from countenances whose every other feature wore only an expression of abject humility; sturdy professional street beggars scowling upon mendicants of a better stamp, whom despair alone had driven forth into the night for charity; feeble and ghastly invalids, upon whom death had placed a sure hand, and who sidled and tottered through the mob, looking every one beseechingly in the face, as if in search of some chance consolation, some lost hope; modest young girls returning from long and late labor to a cheerless home, shrinking more tearfully than indignantly from the glances of ruffians, whose direct contact, even, could not be avoided; women of the town of all kinds and of all ages — the unequivocal beauty in the prime of her womanhood, putting one in mind of the statue in Lucian, with the surface of Parian marble, and the interior filled with filth — the loathsome and utterly lost leper in rags — the wrinkled, bejewelled, and paint-begrimed beldame, making a last effort at youth — the mere child of immature form, yet, from long association, an adept in the dreadful coquetries of her trade, and burning with a rabid ambition to be ranked the equal of her elders in vice; drunkards innumerable and indescribable — some in shreds and patches, reeling, inarticulate, whose bruised visage and lack-lustre eyes — some in whole although filthy garments, with a slightly unsteady swagger, thick sensual lips, and heart-looking rubicund faces — others clothed in materials which had once been good, and even now were scrupulously well brushed — men who walked with a more than naturally firm and springy step, but whose countenances were fearfully pale, whose eyes were hideously wild and red, and who clutched with quivering fingers, as they strode through the crowd, at every object which came within their reach; besides these, piemen, porters, coal-heavers, sweeps; organ-grinders, monkey-exhibitors, and ballad-mongers, those who vended with those who sang; ragged artisans and exhausted laborers of every description, and all full of a noisy and inordinate vivacity which jarred discordantly upon the ear, and gave an aching sensation to the eye. (POE, 2010, p. 444).

presta à especulação. Cabe ainda ressaltar a preocupação em transformar o grotesco em objeto de descrição literária, e a associação do belo com o feio, principalmente no que diz respeito à caracterização da figura feminina, expressa na figura da velha que oscila entre o derradeiro esforço de juventude e a decrepitude total de sua condição, e na figura da jovem de formas ainda imaturas que se inicia na prostituição.

Ao descrever tais “personagens”, o narrador demonstra estar consciente dos problemas advindos da modernização de uma cidade como Londres, tais como a prostituição, o alcoolismo e a inserção do homem moderno no mercado de trabalho, bem como as inúmeras possibilidades de emprego e as estratégias de sobrevivência adotadas em cidades marcadas por intensos processos modernizadores. Nota-se ainda uma tendência a demonizar os cidadãos pertencentes a classes menos favorecidas, o que é expresso em descrições negativas como “olhos de lince”, “nojenta e decaída leprosa”, “incontáveis e indescritíveis bêbados”, “inválidos débeis e cadavéricos”, entre outras expressões que sintetizam as mais variadas formas de se julgar socialmente um ser humano. Tais impressões também remetem ao caráter demoníaco da própria multidão, que, de acordo com Sennett, “surge como causa de espontaneidade corrupta e como o meio onde uma classe corrupta se expressa.” (SENNETT, 2002, p. 364-365).

Baudelaire também se interessa pelos seres menos favorecidos dentro da sociedade, conforme podemos observar nos poemas “Os sete velhos” e “A uma mendiga ruiva”. No primeiro, assim como em “A uma passante”, depreende-se a descrição de uma cidade capaz de envolver e aprisionar totalmente o sujeito em suas malhas:

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso possante.⁴¹ (BAUDELAIRE, 2006, p. 174).

A cidade aparece caracterizada como algo misterioso e ameaçador, o que sugere que as pessoas podem ser possuídas por estranhas figuras errantes ao transitar por avenidas e passagens. É numa destas ruas que o eu lírico encontrará a

⁴¹ Fourmillante cité, cité pleine de rêves,/Ou le spectre, en pleine jour, raccroche le passant!/Les mystères partout coulent comme des seves/Dans les canaux étroits du colosse puissant. (BAUDELAIRE, 1985, p. 330).

figura de um velho decrepito que mal consegue andar. A referência a Judas reforça ainda mais tais características, uma vez que Judas era um traidor e também um suicida. O velho é também descrito como “indiferente e hostil ao universo”, o que enfatiza seu alheamento em relação ao ambiente e sua postura cínica perante o mundo que o cerca. Todavia, o que mais assusta o eu lírico aparece nas estrofes seguintes:

Outro o seguia; barba, dorso, olhos, molambos
- Enfim, tudo era igual, do mesmo inferno oriundo,
Neste gêmeo senil, e caminhavam ambos
Com mesmo passo não se sabe a que outro mundo.

A vítima eu seria de um conluio astuto?
Ou que perverso acaso ali me atormentava?
Sete vezes contei, minuto após minuto,
Este sinistro ancião que se multiplicava!

Aquele que se ri de tamanha inquietude,
E que jamais sentiu um frêmito fraterno,
Cuide bem que, apesar de tal decrepitude,
Os sete hediondos monstros tinham o ar eterno!⁴² (BAUDELAIRE, 2006, p. 175).

A noção de duplicidade remete à cisão do sujeito moderno, dividido entre estar só e ficar no meio da multidão, ao passo que a aparência grotesca do velho corresponde à incorporação do feio como matéria de poesia. A multiplicação do velho em sete vezes é simbólica: ele se multiplica assim como se multiplicam os cidadãos da metrópole moderna, sempre indiferentes aos ambientes que os cercam. O eu lírico ainda aponta o aspecto contraditório da aparência do(s) velho(s), descrevendo-os como decrepitos mas possuidores de um “ar eterno”, o que contrasta profundamente com a hediondez de seres personificados como “monstros”. Nas últimas estrofes do poema, o eu, dominado pelo horror, assume a condição de quem enxerga a multiplicidade e resolve se isolar do mundo exterior, fazendo um esforço sobre-humano para recuperar sua razão:

Furioso como um ébrio que vê dois em tudo,
Entrei, fechei a porta, trêmulo e perplexo,

⁴² Son pareil le suivait: barbe, oeil, dos, bâton, loques,/Nul trait ne distinguait, du meme enfer venu,/Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques/Marchaient du meme pas vers un but inconnu./A quel complot infâme étais-je donc en butte,/Ou quell méchant hazard ainsi m'humiliait?/Car je comptai sept fois, de minute en minute,/Ce sinistre vieillard qui se multipliait!/Que celui-là qui rit de mon inquietude,/Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,/Songe bien que malgré tant de decrepitude/Ces sept monsters hideaux avaient l'air éternel! (BAUDELAIRE, 1985, p. 332).

Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo,
Ferido por mistérios e visões sem nexo!

Minha razão o leme inutilmente agarra;
A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,
E minha alma, dançava, dançava, gabarra
Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas!⁴³ (BAUDELAIRE, 2006, p. 175).

O completo desnorteamento do eu lírico pode ser interpretado como parte de sua postura diante de um mundo em transformações, no qual a razão não consegue imperar e o que predomina é o horror diante da figura dos sete velhos maltrapilhos, que acabam por representar a fealdade e as consequências negativas das transformações trazidas pela modernidade: a modificação das cidades, a perda da individualidade, o avanço tecnológico que passa por cima da subjetividade humana, a despersonalização e a superficialidade das relações humanas. Em “Avenida Niévski”, a perturbação diante da condição moderna fica também patente quando Piskarióv vai ao encontro de sua amada em uma espécie de casa noturna e impressiona-se com o espetáculo que presencia: “parecia que um demônio havia esmigalhado o mundo inteiro numa infinidade de pedacinhos, e todos esses fragmentos sem sentido, sem rumo, embaralharam-se.” (GÓGOL, 2012, p. 58). Percebemos, neste trecho da narrativa, a associação da fragmentação a algo demoníaco, assim como no poema de Baudelaire, algo capaz de solapar a razão do sujeito e arrastá-lo para um turbilhão que ele teme e que por isso, prefere evitar.

Outro personagem marcante de “Quadros parisienses” é a mendiga ruiva. Como a maioria das mulheres da lírica baudelairiana, ela causa fascínio e ao mesmo tempo, repulsa:

Moça de ruivo cabelo
Cujas roupas em desmazelo
Deixa ver tanto a pobreza
Quanto a beleza.

Para mim, poeta sem viço,
Teu jovem corpo enfermo,
Cheio de sardas e agruras,
Tem só doçuras.⁴⁴ (BAUDELAIRE, 2006, p. 170).

⁴³ Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,/Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,/Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,/Blessé par le mystère et par l'absurdité!/Vainement ma raison voulait prendre la barre;/La tempête en jouant déroutait ses efforts,/Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords! (BAUDELAIRE, 1985, p. 332-334).

Neste poema, fica clara a ideia de que a beleza, assim como a figura feminina, está associada ao vício, à decadência, à doença e à degradação, noção esta que será largamente explorada pelos poetas simbolistas franceses do fim do século XIX. O eu lírico de fato reconhece a existência de atrativos em uma mendiga de rua, afirmando que

Em teu leito contarias
Menos lírios do que orgias
E a teus pés mais de um Valois
Sempre haverá!⁴⁵ (BAUDELAIRE, 2006, p. 171).

A personagem feminina é praticamente divinizada pelo eu, o que a desveste de seu caráter grotesco e repugnante para conferir-lhe um ar quase celestial e idealizado. O drama da condição inferior da mendiga é sintetizado nas últimas estrofes do poema:

- Contudo vais mendigando
A sobra que foi ficando
Por um Véfour atirada
À encruzilhada;

Olhas de esquelha e sem jeito,
Jóias de brilho suspeito
Que não posso (hás de perdoar!)
Jamais te dar.

Segue, pois, nua de tudo
- Pérola, incenso, veludo -,
Só de teu corpo vestida,
Minha querida!⁴⁶ (BAUDELAIRE, 2006, p. 172).

A nudez da mendiga é privada de um caráter sexual para assumir um caráter social, pois ela nada pode ter e deve, por isso, andar vestida apenas com sua própria pele. Ainda assim, ela é querida pelo eu lírico, o que aponta, mais uma vez, para o caráter dual das representações em “Quadros parisienses”, que sintetizam a cisão do sujeito moderno e a condição degradante dos seres afetados

⁴⁴ Blanche fille aux cheveux roux,/Dont la robe par ses trouts/Laisse voir pauvreté/Et la beauté,/Pour moi, poète chétif,/Ton jeune corps maladié,/Plein de taches de rousseur,/A sa douceur. (BAUDELAIRE, 1985, p. 320).

⁴⁵ Tu compterais dans tes lits/Plus de baisers que de lis/Et rangerais sous tes lois/Plus d'un Valois! (BAUDELAIRE, 1985, p. 322).

⁴⁶ - Cependant tu vas gueusant/Quelque vieux débris gisant/Au seuil de quelque Véfour/De carrefour;/Tu vas lorgnant em dessous/Des bijoux de vingt-neuf sous/Dont je ne puis, oh! pardon!/Te faire don./Va donc, sans autre ornement,/Parfum, perles, diamant,/Que ta maigre nudité,/O ma beauté! (BAUDELAIRE, 1985, p. 322-324).

negativamente pelo crescimento vertiginoso das cidades. Tais seres aparecem descritos em “As velhinhas”, poema dedicado a Victor Hugo:

Vós que fostes a graça ou que fostes a glória,
Ninguém vos reconhece! um bêbedo insubmisso
Vos insulta ao passar com promessa ilusória;
A vosso pés cabriola um menino sem viço.

Esquivas à existência, sombras enrugadas,
Medrosas e recurvas, tangenciais os muros;
E ninguém vos saúda, estranhas condenadas!
Restos de vida para a morte já maduros!⁴⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 178).

Ao contrário da mendiga, as velhas mulheres já não usufruem da sensualidade para garantir sua sobrevivência e são obrigadas a levar uma vida miserável e humilhante, enfrentando, de forma resignada, as vicissitudes de uma existência sem perspectiva nas grandes metrópoles. Manifesta-se uma nostalgia significativa em relação ao passado, uma vez que estas mulheres já foram belas e não são mais reconhecidas como tal, ainda que o eu lírico tente ver a beleza perdida em suas figuras:

Vejo florir cada paixão que vos ilude;
Ardentes ou glaciais, vos choro os desperdícios;
Minha alma se esplende em vossa límpida virtude!
Meu coração se rejubila em vossos vícios!

Ruínas! meus ancestrais! ó mentes familiares!
Toda tarde vos lanço o mais solene adeus!
Vos verei amanhã, Evas crepusculares,
Sobre quem pesa a pavorosa mão de Deus!⁴⁸ (BAUDELAIRE, 2006, p. 178).

O clamor expresso nos últimos versos possibilita uma interpretação simbólica para o dilema das velhinhas, que representam o trânsito entre a vida e a morte. Assim como em “A uma passante”, o eu lírico se questiona se verá estas singulares mulheres mais uma vez, o que denuncia a tragicidade da vida errante nas metrópoles. Soma-se ao tom trágico a inexorabilidade da velhice, percebida de

⁴⁷ Vous qui fûtes la grace ou qui fûtes la gloire,/Nul ne vous reconnaît! un ivrogne incivil/Vous insulte em passant d'un amour dérisoire;/Sur vos talons gambade um enfant lâche et vil./Honteuses d'exister, ombres ratatinées,/Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs;/Et nul ne vous salue, étranges destinées!/Débris d'humanité pour l'éternité mûrs! (BAUDELAIRE, 1985, p. 340).

⁴⁸ Je vois s'épanouir vos passions novices;/Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;/Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!/Mon ame resplendit de toutes vos vertus!/Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!/Je vous fais chaque um solennel adieu!/Ou serez-vous demais, Êves octogénaires,/Sur qui pese la griffe effroyable de Dieu? (BAUDELAIRE, 1985, p. 342).

forma pungente pelo eu, que se compadece do estado lamentável em que as anciãs se encontram. A velhice é também vista de forma negativa em “O homem das multidões”, em especial no momento em que o narrador convalescente identifica, em meio à turba, um cidadão idoso que se diferencia dos demais transeuntes:

Com a fronte colada à vidraça, achava-me assim ocupado em perscrutar a multidão quando, de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrepito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente. Lembro-me bem que minha primeira ideia, ao avistá-la, foi que Retszch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do diabo. Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as ideias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. “Que estranha história não estará escrita naquele peito!” – disse comigo mesmo. Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista e conhecer mais a respeito dele. Vestindo às pressas um sobretudo e agarrando meu chapéu e minha bengala, encaminhei-me para a rua e fui abrindo caminho por entre a multidão, na direção que eu o vira tomar, pois ele já havia desaparecido. Com alguma dificuldade, cheguei afinal a avistá-lo. Aproximei-me e segui-o bem de perto, embora com cautela, para não lhe atrair a atenção.⁴⁹ (POE, 2001, p. 396).

As sensações carregadas de negatividade ajudam a construir a representação desencantada que o narrador fará do homem das multidões, juntamente com a menção à sua velhice excessiva e ao aspecto demoníaco de sua aparência. Nota-se ainda que, apesar de predominantemente negativas, as impressões despertadas pelo ancião são contraditórias e oscilam entre o mais

⁴⁹ With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age) – a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retsch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there roused confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. ‘How wild a history’, I said to myself, ‘is written within that bosom!’ Then came a craving desire to keep the man in view – to know more of him. Hurriedly putting on an overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some little difficulty, I at length came within sight of him, approached, and followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention. (POE, 2010, p. 446).

“intenso e supremo desespero” e o “triunfo” e a “alegria”. Como vimos, a contradição é característica inerente da identidade moderna, que se forma, como quer Marshall Berman, na dualidade do “Isto e Aquilo”. (BERMAN, 1982). Assim sendo, pode-se afirmar que as sensações provocadas pelo velho misterioso constituem a síntese de uma experiência moderna, que é intrigante e desafiante a ponto de fazer com que o narrador decida perseguir pelas ruas uma pessoa que mal conhece. E ao perseguir o homem, o narrador demonstra estar perseguindo a si mesmo, uma vez que planeja segui-lo bem de perto, como se fosse uma espécie de sombra. Dessa forma, o misterioso cidadão se converte em uma projeção do estado de espírito do próprio narrador, que se encontra predisposto a investigações de ordem filosófica, moral e existencial, conforme sinaliza a citação e o primeiro parágrafo da narrativa. Cabe salientar também que a identificação do velho ocorre à noite, reforçando a ideia de que o período noturno torna as pessoas mais sujeitas aos perigos e aos mistérios da vida mundana.

Os primeiros fatos que chamam a atenção do narrador são a magreza e a fraqueza excessiva do ancião, além de sua velhice avançada, o que, assim como em “As velhinhas”, dá margem a uma interpretação simbólica, pois a velhice representa o fim da vida, a proximidade da decadência e a iminência da morte. Outro aspecto digno de destaque é o desejo de não atrair a atenção do homem: “foi necessária muita cautela de minha parte para mantê-lo ao alcance sem atrair-lhe a atenção. Felizmente, usava eu um par de galochas e podia andar em perfeito silêncio. Em momento algum percebeu ele que eu o observava.”⁵⁰ (POE, 2001, p. 398). Durante a perseguição, o narrador estabelece um estranho vínculo com o ancião, baseado na observação unilateral de seus atos e em uma característica que é comum aos dois: a dificuldade de ficar só. Se o velho fica entristecido ao perceber que as ruas se esvaziam e logo muda de direção, o narrador poeano, por estar convalescendo, também não quer ficar sozinho, também quer usufruir dos prazeres e dos perigos oferecidos pela turba. Daí talvez podermos dizer que o velho é uma projeção de sua identidade, pois os dois têm interesse por tudo e por todos os que circulam no espaço urbano.

⁵⁰ “(...) it required much caution on my part to keep him within reach without attracting his observation. Luckily I wore a pair of caoutchouc overshoes, and could move about in perfect silence. At no moment did he see that I watched him.” (POE, 2010, p. 448).

Poe, assim como Baudelaire, dedica um parágrafo de sua narrativa à descrição dos menos favorecidos, conforme no trecho a seguir:

Era o mais asqueroso quarteirão de Londres, onde todas as coisas apresentavam as piores marcas da mais deplorável miséria e do mais desenfreado crime. Á luz nublada de um lampião perdido, cortiços de madeira, comidos de cupim, altos, antigos, viam-se prestes a ruir, em tantas e tão caprichosas direções que dificilmente se distinguia uma aparência de passagem entre eles. As pedras do calçamento estavam espalhadas, arrancadas de seus leitos pelo capim luxuriante. Horrível sujeira ulcerava as sarjetas entupidas. A atmosfera inteira transbordava de desolação. Contudo, enquanto avançávamos, os rumores da vida humana se foram gradativamente reavivando e por fim, grandes bandos da gentilha mais miserável de Londres eram vistos aos ziguezagues, para lá e para cá. A energia do velho de novo bruxuleou, como uma lâmpada prestes a extinguir-se. Mais uma vez caminhou a passos largos e elásticos para a frente. De repente, dobrou numa esquina: um clarão forte irrompeu à nossa vista e ficamos diante de um dos mais imensos templos suburbanos da Intemperança, um dos palácios do demônio Álcool.⁵¹ (POE, 2001, p. 399).

O ambiente é definido como “o mais asqueroso quarteirão de Londres”, o que sugere toda a degradação trazida por uma modernização rápida e intensa, que não afeta da mesma maneira todos setores da sociedade. Este trecho condensa o caráter realista de “O homem das multidões”, evidenciando uma preocupação de ordem social, com especial ênfase nos descaminhos que a bebida alcoólica, concebida como algo demoníaco, pode provocar nos seres humanos. Poe, dessa forma, revela possuir uma concepção trágica das consequências advindas do surgimento da modernidade, uma vez que a cidade industrializada pode se converter em um antro de perdição. Tal concepção está também presente em “Avenida Niévski”, principalmente quando o narrador nos fala que não há nada mais terrível do que a beleza associada à depravação, ou mais especificamente, à prostituição.

A perseguição noturna pelas ruas de Londres tem, no conto de Machado, um equivalente: a inquietação de Bonifácio dentro de casa. O narrador nos relata tudo aquilo que o personagem faz para conseguir se distrair: lê livros, tenta jogar cartas,

⁵¹ It was the most noisome quarter of London, where every thing wore the worst impress of the most deplorable poverty, and of the most desperate crime. By the dim light of an accidental lamp, tall, atique, worm-eaten, wooden tenements were seen tottering to their fall, in directions so many and capricious, that scarce the semblance of a passage was discernible between them. The paving-stones lay at random, displaced from their beds by the rankly-growing grass. Horrible filth festered in the dammed-up gutters. The whole atmosphere teemed with desolation. Yet, as we proceeded, the sounds of human life revived by sure degrees, and at length large bands of the most abandoned of a London populace were seen reeling to and fro. The spirits of the old man again flickered up, as a lamp which is near is death-hour. Once more he strode onward with elastic tread. Suddenly a corner was turned, a blaze of light burst upon our sight, and we stood before one of the huge suburban temples of Intemperance – one of the palaces of the fiend, Gin. (POE, 2010, p. 449).

toma champanhe, mas nada parece ser capaz de diminuir sua agitação. O isolamento do personagem é também marcado pelas constantes reminiscências de sua vida na cidade, o que demonstra um vínculo significativo com uma existência mundana e repleta de novidades, conforme se observa no trecho a seguir:

A tarde passou depressa. Só reparou bem que estava só, quando lhe entraram em casa as ave-marias, com o seu ar de viúvas recentes; foi a primeira vez na vida que ele sentiu a melancolia de tais hóspedes. Essa hora eloquente e profunda que ninguém mais cantará como o divino Dante, ele só a conhecia pelo gás do jantar, pelo aspecto das viandas, ao tinir dos pratos, ao reluzir dos copos, ao burburinho da conversação, se jantava com outras pessoas, ou pensando nelas, se jantava só. Era a primeira vez que lhe sentia o prestígio, e não há dúvida que ficou acabrunhado. Correu a acender luzes e cuidou de jantar. (ASSIS, 2008, p. 186).

A solidão proporciona a Bonifácio uma forma diferente de lidar com o tempo, condicionado pelos sons característicos da vida moderna, como o “gás do jantar”, o “tinir dos pratos” e o “burburinho da conversação”. Ao ficar sozinho, o personagem precisa aprender uma nova forma de vivenciar situações banais e cotidianas, o que lhe deixa ensimesmado e acabrunhado. De fato, Bonifácio é bastante dependente da companhia das outras pessoas, o que se explica pelo seu estado civil e pela ausência de uma família:

Solteiro, e sem parentes, Bonifácio fez da sociedade uma família. Contava numerosas relações, e não poucas íntimas. Vivia da convivência, era o elemento obrigado de todas as funções, parceiro infalível, confidente secreto e cordial servidor, principalmente de senhoras. Nas confidências, como era pacífico e sem opinião, adotava os sentimentos de cada um, e tratava sinceramente de os combinar, de restaurar os edifícios que, ou o tempo, ou as tempestades da vida, iam gastando. (ASSIS, 2008, p. 187).

As características listadas no trecho acima nos permitem compreender Bonifácio como um ser eminentemente gregário e social, cuja vida sempre foi pautada pela necessidade de agradar os amigos e de se moldar de acordo com a personalidade deles, a fim de oferecer consolo nas horas mais difíceis. Bonifácio conhece muito bem as regras do convívio social, demonstrando tirar proveito delas para agradar o sexo oposto, pelo qual nutre verdadeira admiração. Uma das senhoras, chamada Carlota, constitui a mais marcante lembrança do protagonista, sinalizando, mais uma vez, seu apego extremo aos elementos da vida mundana: “pode-se dizer que ficou um pouco triste, mas de uma tristeza que a fatuidade tingia de alguns tons alegres. Reviveu o amor e a carruagem – a carruagem dela - os

ombros soberbos e as joias magníficas – os dedos e os anéis, a ternura da amada e a admiração pública.” (ASSIS, 2008, p. 187).

Bonifácio, mesmo sendo um cosmopolita convicto, reconhece estar um pouco cansado da vida em sociedade e resolve seguir o conselho do filósofo Tobias, uma figura excêntrica semelhante a Quincas Borba:

Filósofo ou não, era homem de cara seca e comprida, nariz grande e óculos de tartaruga. Paulista de nascimento, estudara em Coimbra, no tempo do rei, e vivera muitos anos na Europa, gastando o que possuía, até que, não tendo mais que alguns restos, arrepiou carreira. Veio para o Rio de Janeiro, com o plano de passar a São Paulo; mas foi ficando aqui e morreu. Costumava ele desaparecer da cidade durante um ou dois meses; metia-se em casa, com o único preto que possuía, e a quem dava ordem de lhe não dizer nada. Esta circunstância fê-lo crer maluco, e tal era a opinião entre os rapazes; não faltava, porém, quem lhe atribuísse grande instrução e rara inteligência, ambas inutilizadas por um ceticismo sem remédio. (ASSIS, 2008, p. 185).

A descrição de Tobias sugere toda a excentricidade de um ser que se autodenomina como filósofo e que, no passado, desfrutava de uma vida muito parecida com a de Bonifácio. O trecho não deixa claro para o leitor a razão pela qual Tobias se afastou do convívio social; no entanto, como o personagem é caracterizado por “um ceticismo sem remédio”, pode-se deduzir que o afastamento se deu por conta de uma desilusão com a vida em sociedade. Bonifácio, por experimentar uma sensação parecida, se projeta em Tobias e pensa que pode fazer o mesmo que ele faz, sem compreender realmente as razões da atitude de seu amigo. O filósofo faz um discurso bem-humorado a respeito da solidão, enfatizando que não há nada melhor do que viver no isolamento, e que a melhor companhia para usufruir dele apropriadamente eram as ideias:

Trago um certo número de ideias; e, logo que fico só, divirto-me em conversar com elas. Algumas já vêm grávida de outras, e dão à luz a cinco, dez, vinte, e todo esse povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com as outras, ferem-se e algumas morrem; e quando dou acordo de mim, lá se foram muitas semanas. (ASSIS, 2008, p. 186).

Percebe-se, a partir da leitura do trecho, a associação entre o isolamento e a capacidade de reflexão e ruminação intelectual. Entretanto, Bonifácio realmente parece não entender a deixa do filósofo, uma vez que não se isola para pensar, e sim para descansar do convívio social. Constata-se, assim, uma interlocução existente entre Tobias e Bonifácio, interlocução esta que falha quando o

protagonista se isola com outras intenções, o que gera uma tensão entre o espaço público e o privado, criadora de um conflito que persegue o personagem durante toda a narrativa. Reitera-se também a ironia do jogo textual machadiano, uma vez que o personagem principal está longe de ser igual ao homem das multidões poeano, mas padece do mesmo mal que ele.

Em sua segunda noite na chácara de Andaraí, Bonifácio tem um sonho simbólico que sintetiza, de forma bem-humorada, a natureza de sua condição:

Olhando para o ar, viu que chovia muito cabelo e muito vinho, além da água, que se acumulava no fundo de um abismo. Inclinou-se e descobriu embaixo, lutando com a água e os tufões, a deliciosa Carlota; e querendo descer para salvá-la, levantou os olhos e fitou o Senhor. Já o não viu então, mas somente a figura do Tobias, olhando por cima dos óculos, com um fino sorriso sardônico e mãos nas algibeiras. Bonifácio soltou um grito e acordou. (ASSIS, 2008, p. 189).

O vinho, bem como os cabelos de Carlota, simbolizam todo o apego do protagonista à vida cosmopolita. Ao tentar salvar a amada, ele tenta, na realidade, salvar a existência que tanto prezava, mas ao fazer isto se depara com Tobias no lugar do Senhor, o que simboliza o domínio das ideias do filósofo sobre a vida de Bonifácio, que o colocara em um pedestal. A decisão de abandonar o isolamento vai sendo construída aos poucos: primeiro, a ausência dos jornais, as horas intermináveis e a solidão, comparada a um “cárcere misterioso”, que “ia-se-lhe apertando em derredor, e não tardaria a esmagá-lo.” (ASSIS, 2008, p. 190). Tal sensação claustrofóbica não demora a sugerir a existência de uma cisão na personalidade do protagonista, que “desdobrava-se em dois homens, um dos quais provava ao outro que estava fazendo uma tolice.” (ASSIS, 2008, p. 190).

Roger Bastide, ao analisar a presença da paisagem carioca na obra de Machado, afirma que a chuva interminável em “Só!” “se infiltra pelas janelas, pelas paredes úmidas, pelos forros, pela carne, gotejando no coração, caindo sem trégua no cérebro, até transformar a alma do herói numa interminável chuva tropical.” (BASTIDE, in ASSIS, 2008, p. 43). Com base nesta citação, percebe-se o quanto a chuva realmente adquire um caráter simbólico na narrativa, evidenciando o estado de espírito do personagem principal, inundado pelo conflito entre viver sozinho e voltar para a grande cidade.

Entediado pelo mau tempo e pela própria solidão, Bonifácio resolve abandonar seu refúgio, experimentando uma grande alegria ao chegar à rua do

Ouvidor. De acordo com Níncia Borges Teixeira, a Ouvidor se tornou uma metáfora da modernidade, uma vez que comportava o mundo em um espaço mínimo e desvelava uma imensa gama de possibilidades de interação entre as pessoas. Neste sentido, a autora afirma que:

Nas charutarias da Ouvidor, reuniam-se corretores e capitalistas; nas lojas de papel, os funcionários públicos; no Hotel Revot, os fazendeiros ricos; na Confeitaria dos Castelões, a intelectualidade; na loja Farani, os deputados provinciais e a gente pacata. Quando havia sessão no Parlamento, começava às quatro horas o burburinho de deputados, senadores, banqueiros, corretores, altos funcionários, militares, jornalistas e literatos. (TEIXEIRA, 2005, p. 122).

Era também na rua do Ouvidor que muitos donos das mais famosas livrarias do Rio de Janeiro marcavam presença, entre eles os franceses Eduardo e Henrique Laemmert e o famoso Baptiste Louis-Garnier, cuja livraria se tornou ponto de referência para os principais escritores, intelectuais e aspirantes à carreira literária da época. Garnier se estabeleceu no Brasil no ano de 1844, atraído, como a maioria dos livreiros franceses, pelo barateamento dos custos de produção, pela facilidade das trocas comerciais e pelas brechas legais que permitiam o consumo dos livros em francês. Garnier foi editor de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, e também Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Aluísio de Azevedo e Olavo Bilac, tendo introduzido uma série de novidades implantadas na Europa, como os preços de capa fixos e a exibição dos livros em vitrines. Na visão de Tânia Bessone, “as livrarias e tipografias, a partir dos anos 20 do oitocentos, passaram a ter uma outra atividade”, fazendo com que o livro e o impresso se transformassem “em instrumentos tanto da difusão do saber, quanto da formação de novas sociabilidades.” (BESSONE, 2012, p. 17). E estas “novas sociabilidades” concentravam-se justamente na Ouvidor, que, para Joaquim Manuel de Macedo, era “a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro.” (MACEDO, 1952, p. 17).

A alegria experimentada por Bonifácio ao chegar na rua do Ouvidor contrasta significativamente com a angústia sentida no isolamento, evidenciando que o personagem gosta de viver em sociedade para escapar de seus problemas. A visão crítica veiculada pelo conto se encontra sintetizada na figura de Tobias, que denuncia a falta de capacidade reflexiva não só de Bonifácio como do próprio

homem moderno, que apresenta dificuldades para lidar com as transformações sociais e com suas próprias questões existenciais. Ao construir esta narrativa, Machado demonstra estar atento a estes dilemas, lançando mão da ironia para representá-los e também, para instigar a reflexão ou evidenciar aspectos da realidade social do artista que lança mão dela.

A forte dependência nutrida por Bonifácio em relação à vida pública pode ser também constatada no comportamento do homem das multidões. A partir do momento em que ele é identificado, instala-se uma perseguição obsessiva na qual o narrador se transforma em presa de sua própria curiosidade, no afã de decifrar a personalidade do velho. Este tem uma aparência bastante ambígua, o que torna difícil determinar a que classe social ele pertence:

Suas roupas em geral estavam sujas e rotas; mas, ao passar ele, de vez em quando, sob o forte clarão de uma lâmpada, percebia que sua camisa, embora suja, era de um belo tecido; e, ou os olhos me enganaram, ou pude, através de um rasgão da *roquelaure*, bem abotoada e evidentemente de segunda mão, que o envolvia, entrever o brilho de um diamante e de um punhal. Estas observações avolumaram minha curiosidade e resolvi acompanhar o estranho para onde quer que fosse.⁵² (POE, 2001, p. 396).

A menção ao capote estilo *roquelaure* é bastante significativa, pois remete, de acordo com Oscar Mendes, a uma vestimenta de outro tempo, cuja denominação provém do sobrenome do general francês Roquelaure, famoso “tanto por suas façanhas militares como pela sua mordacidade e fealdade.” (MENDES, in POE, 2001, p. 396). Reforça-se, assim, a ideia de que o ancião possui uma índole maléfica e, ao mesmo tempo, astuta, suposição esta que é também reforçada pela presença do punhal e do brilho de um diamante. Ao longo da exaustiva caminhada pelas ruas de Londres, o narrador percebe que o estado de espírito do homem se altera de acordo com a quantidade de pessoas presentes na rua, o que sugere uma enorme necessidade de estar sempre em lugares lotados, bem como um pavor imenso da solidão:

Um relógio de timbre elevado deu as onze horas e o povo apressou-se em abandonar o mercado. Um lojista, ao fechar um postigo, acotovelou o velho; no mesmo instante vi que um violento calafrio lhe percorria todo o

⁵² His clothes, generally, were filthy and ragged; but as he came, now and then, within the strong glare of a lamp, I perceived that his linen, although dirty, was of beautiful texture; and my vision deceived me or, through a rent in a closely-buttoned and evidently second-handed *roquelaire* which enveloped him, I caught a glimpse both both of a diamond and of a dagger. These observations heightened my curiosity, and I resolved to follow the stranger withersoever he should go. (POE, 2010, p. 446).

corpo. Precipitou-se na rua. Olhou ansioso em torno de si, por um instante, e depois correu, com incrível ligeireza, por entre muitas vielas tortuosas e despovoadas, até desembocarmos, uma vez mais, na grande artéria de onde havíamos partido, a rua do Hotel D***. Esta, porém, não tinha mais o mesmo aspecto. Estava ainda toda iluminada; mas a chuva caía com violência e apenas raras pessoas eram vistas. O desconhecido empalideceu. Deu soturnamente alguns passos pela ainda há pouco populosa avenida e depois, com pesado suspiro, enveredou na direção do rio, mergulhando num labirinto de atalhos, para sair, afinal, em frente de um dos principais teatros. Iam fechá-lo e o público se escoava pelas portas. Vi o velho resfolegar, enquanto se lançava em meio à multidão, mas pensei que a intensa angústia de sua fisionomia se tivesse de certo modo abrandado. A cabeça caíra-lhe de novo sobre o peito. Mostrava-se como eu o vira a princípio. Observei que ele agora seguia o caminho pelo qual enveredava a maior parte do público, mas, sobretudo, eu não achava jeito de compreender o capricho de seus atos.⁵³ (POE, 2001, p. 399).

É importante enfatizar que o homem, apesar de andar pelos mais diversos lugares, acaba sempre voltando a eles, o que ajuda a construir uma narrativa tensa e claustrofóbica, apesar de esta se passar em um ambiente urbano. Estabelece-se, portanto, um conflito entre a sensação de claustrofobia e a ideia de liberdade sugerida pelo cenário cosmopolita, dilema este que acaba por sintetizar a condição cindida do homem das multidões e também do próprio homem moderno, que vive em meio ao fogo cruzado entre espaço público e esfera privada.

Após dois dias de extenuante perseguição, o narrador é tomado por uma frustração mortal, advinda de uma curiosidade não satisfeita. No último parágrafo do conto, ele afirma ter desistido de seguir o velho por não conseguir desvendar o segredo que tanto lhe intrigara. Também vale sublinhar a estrutura circular de “O homem das multidões”, que acaba com as mesmas roupagens trágicas observadas em seu início:

Este velho – disse eu por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o *homem das multidões*. Seria vão segui-lo, pois nada

⁵³ A loud-toned clock struck eleven, and the company were fast deserting the bazaar. A shop-keeper, in putting up a shutter, jostled the old man, and at an instant I saw a strong shudder come over his frame. He hurried into the street, looked anxiously around him for an instant, and then ran with incredible swiftness through many crooked and peopleless lanes, until we emerged once more upon the great thoroughfare whence we had started – the street of the D-Hotel. It no longer wore, however, the same aspect. It was still brilliant with gas; but the rain fell fiercely, and there were few persons to be seen. The stranger grew pale. He walked moodily some paces up the once populous avenue, then, with a heavy sigh, turned on the direction of the river, and, plunging through a great variety of devious ways, came out, at length, in view of one of the principal theatres. It was about being closed, and the audience were thronging from the doors. I saw the old man gasp as if for breath while he threw himself amid the crowd; but I thought that the intense agony of his countenance had, in some measure, abated. His head again fell upon his breast; he appeared as I had seen him at first. I observed that he now took the course in which had gone the great number of the audience – but, upon the whole, I was at a loss to comprehend the waywardness of his actions. (POE, 2010, p. 448).

mais saberei dele, nem de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais espesso do que o Hortulus Animae, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen*.⁵⁴ (POE, 2001, p. 400).

O caráter circular é conferido pela citação alemã, que remete ao mistério que ronda não só a cidade moderna, mas a própria identidade humana. O narrador também afirma que os piores corações do mundo são aqueles que “não se deixam ler”, o que reforça a aura de mistério de uma personalidade (e porque não dizer, de uma literatura) que se constrói no e a partir do ambiente citadino. Cabe ao leitor-*flanêur* percorrer as ruas e demais avenidas movimentadas em busca do significado do texto, que, assim como o homem das multidões, o convida a um verdadeiro passeio pela grande cidade e seus atrativos.

O conto de Machado também se encerra da mesma forma pela qual iniciou: com uma conversa entre Bonifácio e Tobias. Ao ser questionado sobre o isolamento, Bonifácio revela que não conseguiu suportá-lo, ao que Tobias responde: “Quer saber? Você esqueceu-se de levar o principal da matalotagem, que são justamente as ideias.” (ASSIS, 2008, p. 190). Em resposta ao comentário do filósofo, o protagonista ri, e logo começa a falar de outro assunto. Com um final leve e bem-humorado, a narrativa deixa no ar uma reflexão sobre a vida moderna, mostrando que o gosto pela vida em sociedade traz consigo a alienação do sujeito humano, expressa pela incapacidade de ficar sozinho consigo mesmo e pela dificuldade em encetar reflexões filosóficas que levem ao entendimento de sua condição na sociedade.

Além disso, observa-se, tanto em “Só!” quanto em “O homem das multidões”, uma identificação entre Tobias e Bonifácio, entre o narrador convalescente e o desconhecido errante, de maneira que um se torna a projeção da identidade do outro, sugerindo o desdobramento de um eu que não é mais único e sim duplo e talvez, múltiplo. No conto de Machado, a projeção falha, pois o protagonista se ilude acreditando poder agir como o filósofo Tobias. Isto também se observa no conto de Poe, uma vez que o narrador não consegue descrever, da janela do hotel D***, a aparência excêntrica do velho, necessitando de uma caminhada de vários dias para

⁵⁴ ‘This old man, I said at length, ‘is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the “Hortulus Animae”, and perhaps it is but one of the great mercies of God that “*er lässt sich nicht lesen*”. (POE, 2010, p. 450).

admitir que realmente não é capaz de desvendar certos segredos próprios de uma existência humana que “não se deixa ler”.

A análise das relações de confluência entre “O homem das multidões”, “Quadros parisienses” e “Só”! aponta para a inegável originalidade de Poe, Baudelaire e Machado em retratar temas que são, na realidade, bastante parecidos. A este respeito, e analisando especificamente a obra de Machado, Lúcia Miguel-Pereira afirma o seguinte:

(...) o fato de se haver servido de exemplos alheios em nada o diminui. Será quase um truismo lembrar que as influências, por mais ilustres que sejam, só fecundam aqueles que uma disposição anterior prepara para as receber; como disse o próprio Machado, somos sempre mais ou menos da família das personagens que preferimos. Em vez de amesquinhá-lo, as leituras de que se embebeu o exaltam, pois essa escolha o alçava muito acima de seu meio. Os livros que amava não eram os que nutriam os seus contemporâneos; e onde iria esse auto-didata buscar tão estranhas simpatias, senão numa sensibilidade e num gosto literário que já de si o distinguiam? (...) (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 57).

Os textos analisados no presente capítulo também sugerem a existência de profundas contradições na forma de se observar e representar o sujeito e a cidade, o que sintetiza o estilhaçamento do sujeito moderno, bem como as mais diversas e multiformes maneiras de se perceber a metrópole. A dualidade central diz respeito ao contraponto entre modernidade sólida e modernidade líquida, que constitui o cerne das representações analisadas e que nos possibilita constatar que tanto Poe quanto Baudelaire e Machado de Assis não percebiam a realidade de forma ingênua, desinteressada e alienada em relação aos problemas trazidos pelo avanço da modernização. Os personagens das narrativas analisadas estão sempre imersos em dilemas sobre suas posições em um mundo moderno, onde as crenças se transformam e os valores se invertem. Observa-se um renovado interesse em questões relativas à constituição da identidade, percebida como algo que “não se deixa ler”, o que traduz toda a incerteza trazida pela mudança e representa, simultaneamente, um sinal dos tempos, um convite à reflexão. Tais aspectos ficarão ainda mais evidentes na análise de “O espelho” e “William Wilson”, narrativas nas quais se evidenciam os dilemas relacionados à cisão da identidade e à noção do duplo, que nos permite relacionar os dilemas identitários à situações peculiares de interação em determinados contextos sociais, algo de fundamental importância para esta pesquisa.

2 UNO QUE SE TORNA DUPLO, DUPLO QUE SE TORNA UNO: DILEMAS IDENTITÁRIOS EM EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS

2.1 Identidade, ambivalência e duplicidade: considerações teóricas

As questões identitárias têm sido objetos de intensos e exaustivos debates em diversos campos das ciências sociais. Para Stuart Hall, o conceito de identidade é bastante complexo e pouco desenvolvido na teoria social, o que faz com que não possa ser tido como acabado e incontestável. (HALL, 2002). Parece, de fato, difícil chegar a uma definição satisfatória do que seja identidade, uma vez que este conceito sofreu significativas alterações ao longo da história da modernidade. Um dos aspectos que marcaram tal história foi a crise de identidade causada pelo que Stuart Hall chama de “descentramento” ou “deslocamento”, característica principal das transformações nas sociedades modernas do século XX.

A ideia de uma crise nos parâmetros identitários serve como base para o raciocínio de Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade*. O autor lança mão de uma observação de Kobena Mercer a fim de justificar o seu estudo: “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” (HALL, 2002). A partir desta afirmação, Hall desenvolve os argumentos que possibilitam visualizar o surgimento desta crise, que acompanha todo o processo histórico da modernidade, passando pela Renascença, pelo Iluminismo e pelo século XIX, até chegar ao século XX. Vislumbra-se, com base na argumentação desenvolvida pelo autor, a possibilidade de se desfazer as segmentações entre “modernidade” e o que é tido como “pós-modernidade”, uma vez que as concepções de sujeito por ele apresentadas acabam por formar uma espécie de *continuum* que desautoriza leituras estanques e presas a categorizações cristalizadas, que não dão conta de perceber o alcance da questão identitária na modernidade.

O autor trabalha com três concepções distintas de sujeito, a saber: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro se caracteriza pela racionalidade, pela consciência e pela ação. Trata-se de um sujeito masculino e individualista, centrado e unificado, cuja identidade surge com o seu nascimento e desenvolve-se ao longo da vida em um processo contínuo. O sujeito sociológico, por sua vez, está envolvido na complexidade crescente do mundo

moderno, não sendo nem autossuficiente, nem independente do mundo. É um indivíduo passível de modificações no diálogo com o mundo exterior, cuja identidade é formada na interação do eu com a sociedade. Assim, sujeito e sociedade estão reciprocamente unificados, de forma que a identidade serve para “costurar” o sujeito à estrutura. O sujeito pós-moderno não possui identidade fixa, permanente e essencial. Esta é móvel, definida discursiva e historicamente, além de plural, uma vez que o indivíduo pode possuir diversas identidades diferentes, utilizando-as de acordo com os sistemas culturais que o rodeiam. Dessa forma, o sujeito antes unificado e coerente se torna contraditório e descentralizado, uma vez que está inserido em uma sociedade caracterizada pela mudança constante, rápida e permanente. (HALL, 2002).

Com base nestas informações, percebe-se que Stuart Hall propõe uma interpretação que leva em conta a estrutura social na formação do indivíduo, sem perder de vista os efeitos e as implicações das mudanças sociais na constituição das identidades. Tal viés de análise é de crucial importância para esta pesquisa, uma vez que as representações da identidade moderna nos textos de Poe, Baudelaire e Machado de Assis, conforme já explicitado, não podem ser analisadas sem que se considerem os contextos nos quais elas surgem. Além disso, Hall propõe a definição de sujeito sociológico, que é também relevante para nossa análise pelo fato de que os autores estudados representam indivíduos que vivenciam conflitos e sensações a partir da interação com outros sujeitos, evidenciando a existência de uma “identidade costurada à estrutura social”. O autor ainda foca a passagem do sujeito sociológico para o sujeito pós-moderno, o que também nos interessa por mimetizar a passagem da “modernidade sólida” à “modernidade líquida”, na qual as identidades são descentradas, cindidas e fragmentadas. Nossa intenção é mostrar que existe uma continuidade entre o sujeito chamado de sociológico e o sujeito tido como pós-moderno, uma vez que Poe, Baudelaire e Machado constroem representações que nos permitem desfazer tais categorizações, conforme observaremos nas narrativas que serão analisadas no presente capítulo.

“O espelho” e “William Wilson” trazem a representação do duplo, expressão máxima da cisão identitária na literatura do século XIX, mostrando como as identidades dos personagens se constroem na relação com os demais indivíduos em determinados contextos sociais. Baudelaire também tematiza o duplo, conforme

mostraremos na retomada do poema “Os sete velhos”, já analisado no primeiro capítulo. “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades” também veiculam uma representação tensionada do sujeito moderno, tensão esta que se estabelece a partir de um conflito entre o antigo e o novo, entre a tradição e a modernidade.

Na visão de Stuart Hall, a identidade se torna um problema ainda mais relevante em um mundo instável, onde ela não mais se refere a grupos fechados ou étnicos. (HALL, 2002). Em um mundo dominado pela “modernidade líquida”, as identidades tornam-se híbridas e deslocadas de um vínculo local. Nas primeiras fases da “modernidade sólida”, elas foram transformadas em uma questão de realização pessoal, sendo vividas “como projeto de vida, construída vagarosamente, com muito esforço, com o objetivo de chegar a um ponto final.” (MOCELLIM, 2008, p. 22). Como o projeto moderno objetivava eliminar a ambivalência, as identidades modernas, pelo menos em tese, seguiriam esse mesmo caminho, necessitando ser bem definidas e depois disso, definidas como imutáveis. Modernidade seria, portanto, sinônimo de ordem, regularidade, certeza e previsibilidade, anseio este que é muito bem ilustrado pelo projeto do Estado moderno, baseado na ideia de que a verdade poderia ser alcançada através da razão. Na opinião de Bauman:

A ciência moderna nasceu da esmagadora ambição de conquistar a Natureza e subordiná-la às necessidades humanas. A louvada curiosidade científica que teria levado os cientistas “aonde nenhum homem ousou ir ainda” nunca foi isenta da estimulante visão de controle e administração, de fazer as coisas melhores do que são (isto é, mais flexíveis, obedientes, desejosas de servir). (BAUMAN, 1999, p. 48).

O desenvolvimento da ciência será representado em inúmeras narrativas do século XIX, entre elas *Frankenstein*, de Mary Shelley, *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, e *Dracula*, de Bram Stoker. Poe também aborda a temática científica em seus contos, entre eles “Pequena conversa com uma múmia” e “O sistema do Dr. Abreu e do professor Pena”⁵⁵, narrativa publicada

⁵⁵ Neste conto, um narrador em primeira pessoa relata uma visita a um hospital psiquiátrico no sul da França, a fim de averiguar a eficácia de um novo sistema, desenvolvido pelo Dr. Abreu e pelo professor Pena, no tratamento de doenças mentais. Trata-se do “sistema da brandura”, no qual os pacientes não eram jamais encarcerados ou submetidos a tratamentos radicais para a cura da doença, e sim estimulados a satisfazer todos os seus desejos, além de usufruir de atividades lúdicas que incluíam música, dança, ginástica, jogos de baralho e leituras. Após conhecer o estabelecimento, o narrador é convidado pelo diretor, o Sr. Maillard, para participar de uma ceia na qual percebe que todos os convidados se comportam de forma cada vez mais bizarra e excêntrica. Ao fim da narrativa,

em 1845. Machado de Assis também demonstra estar atento aos avanços da ciência, conforme demonstram os contos “A causa secreta” e a famosa novela “O alienista”, que, assim como “O espelho”, integra a coletânea *Papéis avulsos*, de 1882. Todas estas narrativas questionam e problematizam os limites da ciência, bem como as consequências do avanço científico na vida do ser humano, visto como cobaia e ao mesmo tempo como alguém que detém o poder de operacionalizar o aparato científico na vida prática.

O advento da ciência tinha como um de seus principais objetivos reprimir os fantasmas que mais assombravam a identidade moderna: a contradição e a convivência entre opostos. Nesse sentido, convém questionar: se o que mais se desejava era conter a ambivalência, como se explicaria, na produção literária do século XIX, a proliferação de representações dicotômicas do sujeito, entre elas a do duplo? O duplo corresponde ao sujeito cindido, fragmentado, bem diferente daquele desejado pela sociedade moderna. Poe e Machado de Assis, com “O homem das multidões” e “Só!”, representam personagens que são verdadeiras personificações da duplicidade, tais como Bonifácio, que deseja e ao mesmo tempo repele a solidão, e o ancião misterioso, cuja identidade é um verdadeiro mistério, não podendo jamais ser compreendida ou revelada, assim como a essência de seus crimes. Assim sendo, é possível problematizar e questionar a ideia de que a identidade moderna exclui a contradição, uma vez que esta se afigura como parte inerente não só do sujeito moderno mas também da própria modernidade, que, na visão de Stuart Hall, é “um processo sem fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior.” (HALL, 2002).

A identidade cindida, para Bauman, é própria do período conhecido como “modernidade líquida”, no qual se observa uma maior fluidez e o esfacelamento das perspectivas consideradas válidas no estágio “sólido”. No entanto, se retomarmos a metáfora marxista usada por Marshall Berman, perceberemos que o esfacelamento já está presente na fase sólida da modernidade, de maneira que é possível falar em fragmentação do sujeito em todas as fases da época moderna. A cisão identitária observada na fase “líquida” é apenas uma intensificação do que já existia na fase

o narrador acaba por descobrir que todos os convivas são, na realidade, os doentes mentais tratados com o sistema da brandura, e que eles estão se fazendo passar por médicos, enfermeiras e funcionários, ao passo que estes se encontram internados no hospital. De acordo com Renata Phillipov (2011), o conto de Poe teria inspirado a composição de “O alienista”, o que é também reconhecido por Ricardo Araújo (2002), mais especificamente no que diz respeito ao questionamento dos critérios que validam a loucura e à inversão de valores que se opera no final da narrativa.

“sólida”, o que nos leva a concluir que a construção da identidade é realmente um processo constante, incompleto e sem fim, que assume diferentes significados e significações de acordo com o contexto e com a época na qual se insere.

Com o advento da modernidade líquida e o esfacelamento do Estado moderno, surgem, na visão de Bauman, as identidades também esfaceladas e fragmentadas, sendo que:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que ele percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada. (BAUMAN, 2004, p. 17-18)

A citação acima remete à ideia de que a identidade formada em definitivo, com caráter irrevogável e não-negociável, não tem lugar em um mundo dominado pela globalização, que faz com que as existências individuais sejam “fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados.” (BAUMAN, 2004, p. 18). Bauman ainda afirma, com um certo desencanto, que o processo de formação identitária pode ser interminável, uma vez que “as pessoas em busca de uma identidade se veem diante da tarefa intimidadora de alcançar o impossível.” (BAUMAN, 2004, p. 16). Isso é o que parece ocorrer com os protagonistas de “O espelho” e “William Wilson”, que, apesar de serem aparentemente autossuficientes e individualistas, em sintonia com uma sociedade dominada pelos avanços da “modernidade sólida”, acabam por experimentar uma crise existencial que denuncia o quanto suas personalidades são frágeis e dependentes do universo social que os rodeia.

O duplo é presença constante na literatura do século XIX, como se pode observar em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e no já citado *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Estas narrativas nos mostram o quanto a duplicidade pode ser perturbadora, uma vez que o duplo é muitas vezes percebido como manifestação da alteridade, de um “outro” que incomoda o sujeito. Na visão de Julio França, o duplo funciona como um contrassenso, como um artifício que assume variadas encarnações: espelhos, sombras, fantasmas, aparições, sócias e retratos. (FRANÇA, 2009). No século XIX,

a já citada cisão entre esfera pública e esfera privada provocou não só a alienação do sujeito mas também um dilema existencial que se traduziu em uma identidade pautada pela ambiguidade e pela contradição permanente. Ainda de acordo com França:

A duplicidade pode ser entendida como qualquer modo de desdobramento do ser: do simulacro criado pela reflexão especular até a duplicidade sobrenatural e ilógica de dois seres absolutamente idênticos. Fundamental, em ambos os casos, é a relação íntima que o duplo sempre mantém com o ser do qual é um desdobramento. Essa relação entre duplo e duplicado pode ter diversos graus de dependência: explícita, como ocorre com as imagens produzidas pelo espelho, ao duplo que se destaca a ponto de desenvolver existência autônoma. (FRANÇA, 2009).

Nesse sentido, é de suma importância sublinhar que a dependência entre duplo e duplicado é essencial, e que o duplo nunca abandona sua condição de simulacro, sendo sempre entendido como extensão de um outro ser, caso contrário perde sua condição de duplo. A ideia do duplo também pode estar relacionada com o despertar da autoconsciência do sujeito, que pode reconhecer, no desdobramento da imagem do seu eu, aspectos até então irrevelados de sua própria personalidade. É por isso que a coexistência entre o duplo e o duplicado não costuma ser pacífica, pois há, “por trás da semelhança aparente, características que impedem a perfeita identificação entre duplicado e duplicata, o que acaba gerando um conflito deflagrado por essas diferenças irreconciliáveis.” (FRANÇA, 2009).

O egocentrismo e a onipotência são, de acordo com Ian Watt, características fundamentais do herói moderno, uma vez que se configuram como uma maneira de estabelecer relações específicas com o meio social que o cerca. Em *Mitos do individualismo moderno*, Watt destaca que este herói possui um “individualismo exorbitante”, com uma forte tendência à monomania ideológica, levando a vida em uma atitude “ego contra *mundum*.” (WATT, 1997, p. 130). Para o autor, o individualismo faz com que estes personagens sejam nômades por vontade própria, “viajantes solitários, desembaraçados com os laços familiares, sem o fardo do casamento”, existindo em uma espécie de “vácuo doméstico.” (WATT, 1997, p. 131). A ideia de desprendimento em relação ao social encontra reforço, para Watt, na ideia de que a família e os amigos podem ser verdadeiras ameaças às personalidades dos heróis, que são centrados em si mesmos, e que usam as outras

peessoas como via de auto-afirmação, a fim de aumentar sua importância perante os outros. (WATT, 1997, p. 133).

Se considerarmos os textos que serão analisados no presente capítulo, torna-se difícil sustentar a autonomia do herói moderno em relação à família, aos amigos e ao ambiente doméstico, uma vez que eles são moldados por tal ambiente e pelas expectativas das pessoas com as quais se relacionam. Em “O espelho”, tais relações são cruciais para a deflagração do conflito entre “alma interior” e “alma exterior”, sendo que esta última se forma com base no reconhecimento social e no status conferido pela posição que Jacobina passa a ocupar na sociedade. Em “William Wilson”, a personalidade do narrador protagonista se define no rígido ambiente escolar, que funciona como um contraponto de sua personalidade, caracterizada pela onipotência e pelo desejo de subversão. Em “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”, a arrogância dos personagens principais é posta em xeque pela crítica em relação aos avanços da modernidade, desenvolvida a partir de irônicos e satíricos diálogos com figuras ilustres da Antiguidade. Portanto, embora seja correto afirmar que o herói moderno possui uma índole individualista e egocêntrica, isto não significa que o vínculo entre o indivíduo e o meio social não exista, sendo que este vínculo determina a configuração identitária dos personagens e a instauração de conflitos que são mimetizados pela representação do duplo.

2.2 “O espelho” e “William Wilson”: o duplo refletido no espelho da sociedade

Antes de partir para a análise propriamente dita, faz-se necessário discorrer a respeito da recepção crítica de “O espelho” e “William Wilson”, a fim de compreender quais são as linhas de força que orientam a leitura e a interpretação destas narrativas. As discussões acerca do conto de Machado seguem um viés predominantemente sociológico, ao passo que as leituras do conto de Poe enfocam bastante a questão psicológica, priorizando uma vertente psicanalítica de análise, que tende a desconsiderar as relações entre o personagem e a sociedade na qual está inserido. Vale ressaltar que uma leitura comparativa entre “O espelho” e “William Wilson” já foi feita por Sandra Guardini Vasconcelos no artigo intitulado “Do outro lado do espelho: um estudo de Edgar Allan Poe e Machado de Assis”. Nele, a

autora analisa como os dois escritores abordam a questão do duplo dentro de suas narrativas, algo que também será analisado no presente capítulo.

Raymundo Faoro, em *A pirâmide e o trapézio*, afirma que Machado “não desconhecia e nem negava a armadura social. Descreveu-a mais de uma vez, percebendo-a entremeada de sentimento de pesar e assombro.” (FAORO, 1988, p. 495). Discorrendo a respeito de “O espelho”, Faoro destaca a separação da vida em dois pedaços, o que aponta para uma marcante desumanização da existência dentro de um contexto social, uma vez que a natureza humana “evaporou-se na segunda natureza, na farda de alferes.” (FAORO, 1988, p. 490). A farda ocupa, para o autor, um lugar central em um mundo monstruoso, capaz de sufocar a autenticidade do homem, que se torna presa das relações sociais e das representações das quais lança mão para existir e sobreviver na sociedade. Trata-se de um homem alienado de si mesmo, cuja consciência revela “na compulsão a que é submetida, o atordoamento, a perplexidade, a desorientação ante a avalanche desumanizadora.” (FAORO, 1988, p. 491). O dilema do personagem machadiano aponta para a existência de uma sociedade que compõe o homem pela opinião e pelos juízos que emanam de relações externas, em detrimento da honra e da satisfação pessoal que esse mesmo homem possa experimentar. Para Antonio Candido, o traço social origina a segunda alma do personagem, que se torna indispensável para a manutenção de sua integridade psicológica. (CANDIDO, 1995). É por tratar dos dilemas da existência humana que Machado de Assis é considerado por Candido

um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. (CANDIDO, 1995, p. 21).

Seguindo esse mesmo raciocínio, Raymundo Faoro considera Machado um moralista, que observa, analisa, “pinta” o homem. Neste sentido, o autor esclarece que os moralistas “não são educadores, nem professores de ética. São observadores, analistas, pintores do homem e sim analistas dos costumes.” (FAORO, 1988, p. 488). Estas observações apontam não só para a preponderância da vertente sociológica na análise de “O espelho”, mas também para a modernidade da obra machadiana, expressa nos contos que “permanecem abertos, sem uma conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre na literatura

contemporânea.” (CANDIDO, 1995, p. 26). Tal modernidade também se manifesta, na visão de Candido, em uma tendência a estabelecer contrastes entre “a normalidade social dos fatos e sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.” (CANDIDO, 1995, p. 27). Esta é uma chave de leitura válida para a narrativa que analisaremos a seguir, na qual a divisão da personalidade, a princípio extraordinária, passa a ser algo justificável e até mesmo aceitável quando se leva em conta a inserção do personagem principal no universo social ao qual pertence.

No ensaio “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido elege o problema da identidade como um dos mais fundamentais da obra de Machado de Assis. O estudioso afirma que este problema pode se manifestar de uma forma mais branda, com a “divisão do ser” ou o “desdobramento da personalidade”, ou de uma forma mais extrema, no “problema dos limites da razão e da loucura, que desde cedo chamou a atenção dos críticos, como um dos principais de sua obra.” (CANDIDO, 1995, p. 28). Candido considera “O espelho” um exemplo do primeiro caso, ao passo que “O alienista” seria um exemplo do segundo caso, por abordar a questão da loucura e problematizar os critérios segundo os quais alguém poderia ser considerado insano ou normal. Em relação a “O espelho”, o autor afirma que Machado constrói uma “alegoria moderna”, expressa no tema da “divisão da personalidade e da relatividade do ser”, em uma narrativa que ganha força com “a utilização admirável da farda simbólica e do espelho monumental no deserto da fazenda abandonada.” (CANDIDO, 1995, p. 29). Com base nestas informações, percebe-se que, além de tematizar a cisão identitária, o conto de Machado também aborda o dilema entre estar só e viver em sociedade, assim como em “Só!”, em que o protagonista não suporta a solidão da chácara e clama por voltar ao convívio social do qual é profundamente dependente. Tal dependência também se observa em Jacobina, em um conflito existencial que tem como resultado a cisão de sua alma em duas partes, como forma de garantir, nas palavras de Candido, sua integridade psicológica e até mesmo, sua sanidade mental.

A modernidade de “O espelho” é também analisada por John Gledson em seu ensaio “Brasil: cultura e identidade”. Nele, o autor propõe uma leitura política do conto, afirmando que ele pode ser interpretado como uma alegoria do desenvolvimento da identidade nacional brasileira no século XIX. Destacando a caracterização do espelho como objeto tradicional, pertencente à realeza portuguesa

que havia desembarcado no Brasil em 1808, Gledson afirma que o conflito identitário de Jacobina funciona como metáfora de um país que, pela primeira vez, se viu no espelho, isto é: reconheceu a ausência de uma identidade nacional própria e de uma outra identidade, marcada pelas influências culturais europeias. Por meio desta metáfora

Machado pode pretender identificar um tipo de *angst* nacional, uma percepção de que, a exemplo da imagem da Jacobina no espelho, o Brasil, de alguma forma, não está lá, pelo menos não no nível do mito e da tradição à qual o espelho explicitamente pertence: no entanto, a identidade nacional é, no fim das contas, construída a partir de tais mitos e tradições. Um motivo pode estar no próprio espelho: todo o Brasil tem que se olhar naquele espaço vazio rodeado por uma traçada moldura barroca, talvez uma metáfora de uma civilização decadente, a portuguesa do século XVIII, dependente das riquezas da colônia, que então tenta se achar em um objeto composto, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, o maior poeta brasileiro do século XX, por “ausência de ruivos e ornatos”. O próprio Drummond disse em um poema, do começo dos anos 30: “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?” (GLEDSON, 2006, p. 363-364).

A problemática discutida por Gledson remete, mais uma vez, à questão da dependência cultural, já discutida no primeiro capítulo. Poderíamos, com base nas formulações do autor, estender este problema para a literatura brasileira da época, que, assim como Jacobina, se encontrava dilacerada entre assimilação europeia e afirmação da identidade nacional. O conto de Machado, portanto, pode funcionar como alegoria política e até mesmo, como metáfora para a situação da produção literária oitocentista brasileira, que também precisava olhar “naquele espaço vazio rodeado por uma traçada moldura barroca” para tratar de temas tipicamente brasileiros, como o índio, a natureza e a “cor local”, ainda que tal moldura fosse percebida como decadente e ultrapassada.

Alfredo Bosi, no artigo “A máscara e a fenda”, classifica “O espelho” como “conto-teoria”, capaz de retratar, por meio de alegorias, fábulas, parábolas, diálogos, lendas ou apólogos, os dilemas de uma época. (BOSI, 1982). Luís Augusto Fischer, ao analisar os traços estruturais dos contos de Machado, afirma que, no “conto-teoria”, “muitas vezes flutua no ar um tom moralizante, aparentemente dirigido à consciência do leitor como cidadão, tom que no entanto logo se revela paródico, caricato e inútil, porque oscila entre dar razão ao leitor e ridicularizá-lo pretensamente nesta condição.” (FISCHER, 2008, p. 144). Outro exemplo de conto-teoria é “Teoria do medalhão”, que também faz parte do volume *Papéis avulsos*.

Neste conto, Machado aborda, assim como em “O espelho”, a questão da importância das aparências na vida em sociedade, denunciando, ainda que de forma sutil, a mediocridade intelectual e social de sua época em um cínico diálogo entre pai e filho. Tais efeitos são alcançados por meio da utilização das técnicas próprias do “conto-teoria”, que fazem com que as narrativas assumam um caráter expositivo e quase professoral, sintetizado, em “Teoria do medalhão”, na relação de autoridade entre Janjão e seu pai, e em “O espelho”, no tom autoritário assumido por Jacobina ao relatar o episódio do espelho aos seus companheiros.

Paul Dixon, em artigo no qual analisa os contos de Machado de Assis, associa a ideia de “conto-teoria” à representação do duplo ao afirmar que “em seu esquema de pôr em movimento teorias, perspectivas e modelos opostos Machado muitas vezes cria duplos, ou seja, personagens de características iguais ou complementares, em que um parece não ter existência independente do outro.” (DIXON, 2006, p. 200). De acordo com Dixon, nos contos teóricos o ser humano aparece como duplo de si mesmo, dilacerado entre ser o que realmente é e jogar o jogo exigido pela sociedade, sendo que a imagem diante do espelho “é o emblema da eterna interdependência das duas almas, e do jogo de funções duplas que cada pessoa negocia no seu dia-a-dia.” (DIXON, 2006, p. 202). Esta interdependência se manifesta, para Abel Barros Baptista, em um contraste entre a exposição da “teoria da alma humana” como verdade absoluta e a natureza insólita do relato que suscita a sua formulação. (BAPTISTA, 2006, p. 218). Assim sendo, o conto se reveste de uma ironia que manifesta a dissonância existente entre a sustentação de uma verdade que se diz inquestionável e a possibilidade de questionar o que se entende como verdade, o que aponta para uma possível crítica em relação aos limites de uma racionalidade exacerbada, que se baseia no autoritarismo e na inadmissibilidade de réplicas ou questionamentos.

As questões relacionadas ao contexto histórico-social brasileiro do século XIX, assim como a temática da loucura, abordada em “O alienista”, e a importância do uso de máscaras na interação em sociedade, tema principal de “O espelho” e “Teoria do medalhão”, são marcas registradas de *Papéis avulsos*, volume no qual Machado demonstra um expressivo amadurecimento no uso de técnicas e gêneros literários, resultado de uma mudança de perspectiva causada, segundo boa parte da crítica machadiana, pela famosa “crise dos quarenta anos.” De acordo com John Gledson, *Papéis avulsos* afirmou o domínio machadiano da ironia, do ceticismo e do

desencanto, trazendo múltiplas camadas de significado nas quais se identificam, ao lado das alegorias e dos “espaços semíticos, ironicamente vagos”, o ambiente cotidiano e realista do Rio de Janeiro, que “funciona como pano de fundo sempre presente, embora nunca enfatizado.” (GLEDSON, 2006, p. 55). A faceta moderna de Machado vem a ser outra manifestação de seu amadurecimento, sendo expressa na “desconfiança permanente perante as pretensões da ciência e da objetividade, que podem acobertar motivações bastante sórdidas.” (GLEDSON, 2006, p. 59).

A fortuna crítica de “William Wilson”, publicado em 1839, se organiza em torno de reflexões que enfocam sobremaneira a carga psicológica da narrativa, em análises de cunho psicanalítico que identificam aspectos temáticos com a vida pessoal de Poe. A interpretação autobiográfica se sustenta pela coincidência entre a data de nascimento de Poe e de William Wilson (19 de janeiro), e pelo fato de ambos terem estudado na mesma escola. Conforme já explicitado anteriormente, tais análises são insuficientes quando se trata de compreender a importância da obra poeana, uma vez que reduzem esta obra a uma mera manifestação da psique do autor, e/ou a um retrato, muitas vezes distorcido, de sua vida conturbada. Isso não significa, contudo, que a subjetividade não seja relevante, pois é a partir dela que o universo do personagem se constrói, o que demanda uma análise na qual o psicológico e o social possam ser articulados.

Ana Maria Guimarães, ao analisar o caráter fantástico de “William Wilson”, afirma que tal caráter “inclui a hesitação do leitor e do narrador”, uma vez que “o fenômeno a ser narrado não é apreensível pela rede lógica dos fatos.” (GUIMARÃES, 2012, p. 120). De acordo com a autora, o texto fantástico é repleto de trapças e armadilhas, de maneira que “o leitor pede para ser enganado, para poder gozar o prazer do texto.” (GUIMARÃES, 2012, p. 120). O fantástico aparece sintetizado com toda a sua força na representação do duplo, que, “com sua voz baixa, vem para plantar no centro de uma alma plena a semente da incompletude.” (GUIMARÃES, 2012, p. 122). Ao mesmo tempo em que considera o componente fantástico da narrativa de Poe, afirmando que ele é determinante na construção do drama encenado pelo tema da duplicidade, Guimarães chama a atenção para a dimensão sociológica do conto, expressa no entrelugar social ocupado por William Wilson em um mundo moderno e burguês, “em que o valor abstrato da mercadoria suplantou a ética”, onde os sujeitos são todos “habitados pelo horror” e necessitam de mecanismos que barrem seus instintos mais primários. (GUIMARÃES, 2012, p.

125). Apesar de lançar mão de um arsenal psicanalítico em alguns momentos de sua análise, a autora não desconsidera as questões sociais e de classe, percebendo-as como determinantes na construção do duplo e de seu papel simbólico na existência do narrador-protagonista.

A possibilidade fantástica da existência de um duplo é também analisada por Julio França, que percebe a duplicidade como “o próprio paradoxo do caráter humano.” (FRANÇA, 2009). O autor sublinha a tendência da crítica em ver “William Wilson” como uma “duplicação de seu próprio autor, a autobiografia ficcionalizada da luta de Poe tanto contra seus vícios quanto contra sua consciência.” (FRANÇA, 2009). No entanto, o foco da análise de França é o duplo enquanto manifestação do insólito, bem como seu estatuto ontológico, que faz com que o leitor questione a sua existência enquanto “evento sobrenatural, ilusão dos sentidos, alucinação ou absurda coincidência.” (FRANÇA, 2009). Talvez seja este o questionamento que mais mantenha o leitor preso à leitura do conto, na ânsia de compreender o papel do sócia na dinâmica social e existencial do narrador protagonista. Além de prender a atenção do leitor, sustentando o suspense e a atmosfera fantástica da narrativa, a dúvida em relação à existência do duplo, juntamente com a epígrafe que dá início ao conto, pode levar à conclusão de que este duplo seria, na realidade, “uma figura de linguagem, a metáfora de uma consciência atroz, que atormenta o protagonista.” (FRANÇA, 2009). Tal consciência seria, assim como em “O espelho”, uma espécie de segunda alma do narrador, que se desprende de sua pessoa para assumir uma existência autônoma e negada por ele próprio.

Julian Nazario analisa “William Wilson” como um texto que se configura de maneira ambígua, com uma construção binária “que fornece, para cada acontecimento, a sua duplicação.” (NAZARIO, 1999, p. 66). Para Nazario, o mundo do narrador se torna duvidoso a partir do momento em que surge o seu sócia, que instaura de vez os conflitos que irão guiá-lo até o fim da narrativa. O autor considera ainda o estranhamento gerado pela falta de diálogo entre William e seu duplo, que pertencem a mundos diferentes: o mundo estagnado e conservador do narrador e o mundo em transformação representado pelo sócia. A este respeito, Nazario afirma o seguinte:

O mundo conservador, abrangendo as classes burguesa e aristocrática, apresenta-se como um universo pretensamente organizado e lúdico, escondendo, por trás das aparências, uma hipocrisia social. Ao passo que

no mundo do sósia, a desordem implica um sem cessar de movimento, que se associa a uma sociedade em constante transformação. (NAZARIO, 1999, p. 71-72).

Seguindo o raciocínio exposto acima, Nazario aponta as tentativas de William em ascender socialmente através de crimes e maquinações, que são válidas em um mundo degradado, comandado pelas aparências. O autor argumenta que o personagem pode ser enquadrado em um contexto social burguês que apresenta resquícios de um mundo aristocrático, uma vez que ele se preocupa em possuir títulos de nobreza ainda valorizados pela sociedade. Dinâmica social semelhante se observa em “O espelho”, pois Jacobina, empoderado pela bajulação dos parentes e amigos, passa a acreditar no significado que a sociedade atribui ao cargo de alferes da Guarda Nacional. A análise a seguir mostrará que estes aspectos fazem de “O espelho” e “William Wilson” narrativas modernas, seja na tematização do “desdobramento do ser”, seja no retrato da ascensão social de personagens que almejam uma posição superior em um mundo marcado por constantes transformações.

Baudelaire, conforme já citado, também tematiza a cisão identitária no já analisado poema “Os sete velhos”, cuja primeira estrofe traz a descrição da cidade cosmopolita com todos os seus mistérios e ambiguidades:

Certa manhã, quando na rua triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,

Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados.⁵⁶ (BAUDELAIRE, 2006, p. 174).

A noção de labirinto remete não só à confusão e à desordem da cidade mas também à dificuldade de se resolver o problema da identidade, que aparece sintetizado na figura do misterioso velho encontrado pelo eu lírico em uma rua estreita:

⁵⁶ Um matin, cependant que dans la triste rue/Les maisons, dont l'abrume allongeait la hauteur,/Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,/Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,/Um brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,/Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros/Et discutant avec mon âme déjà lasse,/Le faubourg secoué par les lourds tombereaux. (BAUDELAIRE, 1985, p. 330).

Súbito, um velho, cujos trapos pareciam
Reproduzir a cor do tempestuoso céu
E a cujo pobre aspecto esmolas choveriam,
Não fosse o mal que lhe brilhava no olho incréu,

Me apareceu. Dir-se-ia que, em fel banhada,
Sua pupila o ardor dos gelos aguçava,
E a barba, em longos pêlos, qual aguda espada,
Análoga à de Judas, no ar se projetava.

Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha
Compunha com a perna um claro ângulo reto,
Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha,
Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto

De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas.
Ele ia, em meio à lama e à neve quase imerso,
Como quem mortos calca ao peso das sapatas,
De todo indiferente e hostil ao universo.⁵⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 174-175).

O ancião é sórdido assim como o ambiente onde se encontra, apresentando um ar grotesco que sintetiza o perigo de se viver em uma grande cidade. Tal perigo se intensifica quando o eu percebe, com espanto e curiosidade, o duplo do velho, o qual ele qualifica de “gêmeo senil”. Considerando-se “vítima de um conluio astuto” ao perceber que o estranho se multiplicara sete vezes, o eu se questiona:

Teria eu visto o oitavo à luz do último instante,
Inexorável sócia, irônico e fatal,
Filho e pai de si mesmo ou Fênix repugnante?
- Mas as costas voltei ao cortejo infernal.⁵⁸ (BAUDELAIRE, 2006, p. 175).

A estrofe sugere uma demonização do desdobramento do ser, processo este percebido como ameaçador da integridade psicológica do eu. O estranho que se duplica e se multiplica causa grande perturbação e desconforto, o que remete a uma marcante dificuldade de se lidar com o diferente e, conseqüentemente, com a ambivalência incorporada pela diferença. Na visão de Bauman, “o estranho é a perdição da modernidade. Ele é portador e personificador da incongruência.”

⁵⁷ Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes/Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux./Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,/Sans la méchanceté qui luisait dans seus yeux./M'apparut. On eût dit as prunelle trempée/Dans le fiel; son regard aiguissait les frimas./Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée./Se projetait, pareille à celle de Judas./Il 'était pas voûté, mais casse, son échine/Faisant avec sa jambe un parfait angle droit./Si bien que son bâton, parachevant as mine,/Lui donnait la tournure et le pas maladroit./D'un quadrúpede infirme ou d'un juif à trois pattes./Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant./Comme s'il écrivait des morts sous sés savates./Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent. (BAUDELAIRE, 1985, p. 330-332).

⁵⁸ Aurais-je, sans mourir, contemple le huitième,/Sosie inexorable, ironique et fatal./Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même?/-Mais je tournai le dos au cortège infernal. (BAUDELAIRE, 1985, p. 332).

(BAUMAN, 1999, p. 70). Talvez por isso ele cause tanta repulsa no eu lírico, uma vez que, sendo um estranho, “ele traz para o círculo íntimo da proximidade o tipo de diferença e alteridade que são previstas e toleradas apenas a distância.” (BAUMAN, 1999, p. 69). Assim sendo, percebe-se que a representação do duplo se reveste de profunda negatividade, atitude que também se observa em “William Wilson”, em que o estranho também corporifica a cisão identitária, assumindo um papel questionador em relação à conduta do narrador protagonista. Em “O espelho”, o estranho é o próprio Jacobina, que, por encarnar a divisão do ser, é uma figura considerada controversa pelos seus companheiros e pelo próprio narrador em terceira pessoa.

O primeiro aspecto que chama a atenção na narrativa de Machado é o subtítulo “esboço de uma nova teoria da alma humana”, que apresenta uma série de funções, entre elas: sintetizar o tema principal do enredo, direcionar a expectativa do leitor, e principalmente, imprimir um caráter teórico à narrativa, o que parece revesti-la de uma objetividade absoluta, totalmente condizente com o espírito científico que predominava no século XIX. Ao prosseguir a leitura, no entanto, perceberemos que tal objetividade é desmontada pelo relato fantástico de Jacobina, o que aponta para o forte componente irônico da narrativa e, por extensão, da obra machadiana como um todo. Na visão de Cilaine Alves Cunha, “a sistemática incorporação da ironia favorece a destruição e a recriação de certos princípios da tradição filosófica e literária, assim como a encenação de um conflito vivo entre o antigo e o novo.” (CUNHA, 2006, p. 32). Tal conflito é mimetizado pela internalização de uma psicologia despedaçada, na qual o sujeito oscila entre a impotência e a ostentação. Ao colocar tal ambiguidade existencial em cena, Machado demonstra analisar o indivíduo “como uma mísera consciência que se adentra às coisas e que, por isso, possui mesmo caprichos cambiantes, fazendo sua individualidade e o deleite de sua vontade se modelar por meio da consciência burguesa.” (CUNHA, 2006, p. 46). Assim, “O espelho” é uma narrativa que põe em xeque a autonomia do indivíduo diante das instituições sociais, problematizando a noção de “sujeito sociológico” e a inserção deste mesmo sujeito na sociedade brasileira do século XIX.

Conforme já explicitado anteriormente, a importância dada às aparências e à aprovação social também aparece no famoso conto “Teoria do medalhão”. O medalhão aparece como metáfora da condição existencial de um sujeito que elimina qualquer expressão de subjetividade em nome da absorção ao senso comum, à opinião da maioria, condição esta sintetizada no trecho abaixo:

As livrarias, ou por causa da atmosfera do lugar, ou por qualquer outra razão que me escapa, não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras. Podes resolver a dificuldade de um modo simples: vai ali falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa, quando não preferas interrogar diretamente os leitores habituais das belas crônicas de Mazade; 75 por cento desses estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável. Com este regime, durante oito, dez, dezoito meses - suponhamos dois anos, - reduces o intelecto, por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum. Não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das idéias; há de ser naturalmente simples, túbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim... (ASSIS, 2008, p. 272).

Neste trecho, fica clara a oposição entre a intelectualidade e a profundidade de pensamento, ambas representadas pelo ambiente das livrarias, e as ideias do senso comum, representadas pelo “boato do dia” e pela “anedota da semana”, assuntos banais do cotidiano que devem ser cultivados nas interações sociais de um medalhão. José Antonio Vasconcelos afirma que, ao investir em tal constraste, a narrativa assume “uma perspectiva moderna de reconhecimento da oposição entre essência e aparência, uma vez que a ironia, que subverte o sentido literal de um enunciado, pressupõe um sentido para além do literal, isto é, pressupõe uma essência para além das camadas de aparência.” (VASCONCELOS, in REICHMANN & CAMATI, 2007, p. 123). Transparece, portanto, a divisão da personalidade humana em duas instâncias, uma delas destinada a um convívio marcado pela mediocridade intelectual que transformava homens em verdadeiros adornos sociais desprovidos de inteligência. Em “O espelho”, o adorno é a farda do alferes, extremamente valorizado pelo social a ponto de se converter em um componente essencial da identidade de Jacobina, obliterando, como ele mesmo assume no decorrer da narrativa, a sua essência como ser humano.

“William Wilson” apresenta em seu início uma epígrafe que, assim como o subtítulo do conto de Machado, funciona como sintetizador do tema principal e direcionador de expectativas, remetendo à ideia de duplicidade que norteia toda a narrativa e possibilitando uma interpretação que percebe o duplo como a própria consciência do narrador: “Que dirá ela? Que dirá a horrenda Consciência, aquele espectro no meu caminho?”⁵⁹ (POE, 2001, p. 258). O espectro, de acordo com Julio França (2009), é uma das formas de manifestação do duplo na literatura,

⁵⁹ “What say of it? what say CONSCIENCE grim,/That spectre in my path?” (POE, 2010, p. 400).

aparecendo também no poema “Os sete velhos”, quando o eu lírico faz menção aos espectros que se agarram aos passantes nas ruas estreitas de Paris. Outra representação frequente do mito do duplo é o *doppelgänger*, definido como a cópia idêntica de uma pessoa, que acaba por acompanhá-la por todos os lados, muitas vezes incentivando-a a fazer coisas cruéis. No conto de Poe, o que se verifica é exatamente o contrário, uma vez que o *doppelgänger*, desempenha o papel da consciência moral de William Wilson, aparecendo para ele todas as vezes em que este comete atos condenáveis.

A noção de desdobramento da personalidade também aparece no segundo parágrafo da narrativa, na afirmação de que “de mim, num só instante, a virtude se desprende, realmente, como uma capa.”⁶⁰ (POE, 2001, p. 258). A capa pode ser interpretada como metáfora do sócio de William Wilson, que representa a virtude, ao passo que ele representa o crime e a degradação. Dessa forma, pode-se validar a interpretação, proposta pela epígrafe, de que o sócio representa a consciência que ronda, como um espectro, a existência do narrador protagonista, marcada por uma série de erros que o levam a escrever um relato que funciona como expiação de culpa antes de sua morte: “Não quereria, mesmo que o pudesse, aqui ou hoje, reunir as lembranças de meus últimos anos de indizível miséria e imperdoável crime. Essa época – esses últimos anos – atingiu súbita elevação de torpeza, cuja origem única é minha intenção atual expor.”⁶¹ (POE, 2001, p. 258).

Observa-se, ao longo da narrativa, que William tenta obter a compaixão do leitor como forma de justificar seus atos e também a perseguição implacável de seu duplo. Para Ana Maria Guimarães, a demanda de cumplicidade e de perdão é uma arma utilizada pelo narrador “para que ele próprio possa se ver contemplado nos olhos do leitor, e assim se constituir, e constituir sua narrativa, aqui coisas similares.” (GUIMARÃES, 2012, p. 121). Com base nestas informações, percebe-se que tanto “O espelho” quanto “William Wilson” são narrativas que carregam um significado alegórico, nas quais o duplo pode ser interpretado ou como uma metáfora da consciência atroz, no caso de Poe, ou como uma metonímia, representada pela farda do alferes, da inserção social do indivíduo, no caso de Machado.

⁶⁰ “From me, in an instant, all virtue dropped bodily as a mantle.” (POE, 2010, p. 400).

⁶¹ “I would not, if I could, here or to-day, embody a record of my later years of unspeakable misery, and unpardonable crime. This epoch – these later years – took unto themselves a sudden elevation in turpitude, whose origin alone it is my present purpose to assign.” (POE, 2010, p. 400).

Outro aspecto digno de nota é a dimensão simbólica assumida pelos nomes dos personagens principais dos contos analisados. O nome “Jacobina” remete aos jacobinos e também ao jacobinismo, expressões utilizadas durante a Revolução Francesa para se referir aos defensores de opiniões revolucionárias extremistas e radicais. Tal é o que ocorre com o personagem machadiano, cuja índole intransigente se manifesta na recusa completa de réplicas e de comentários que questionem o conteúdo de seu relato. Ao mesmo tempo, o nome contém, na visão de André Rodrigues, uma ironia marcante, uma vez que “a intransigência revolucionária aparece encarnada no nome daquele que incorpora a aceitação passiva do *status quo*, do qual tira largo proveito.” (RODRIGUES, 2006, p. 248).

O nome “William Wilson”, por sua vez, vem a ser a representação dupla do termo *will*, que em inglês significa “vontade” ou “arbítrio”. Para Julian Nazario, “o nome William encapsula a frase *will I am*: lida de modo inverso, esta frase seria uma interrogação sobre o próprio narrador, cujo sobrenome também comunica o fato de ser ele *will son*, ou seja, o filho de Wilson.” (NAZARIO, 1999, p. 64). A expressão *will son* ainda poderia significar “filho da vontade” ou “filho do arbítrio”, funcionando como uma síntese da personalidade despótica e arrogante do narrador, que acredita ter domínio sobre tudo e sobre todos até encontrar seu duplo ou seu “filho”, aquele que dá margem à dúvida expressa pela interrogação *will I am*. Tal interrogação sinaliza uma outra dúvida, ligada à percepção do narrador em relação a sua própria índole, como se ele se questionasse se possui mesmo uma vontade ou um arbítrio tão sólidos devido à existência de seu duplo. Assim, o que se percebe é que ambas as narrativas são construídas com base em contradições relacionadas à formação da identidade e à constituição do que seria a “alma humana”, que se converte em um tema profícuo para especulações de ordem metafísica e filosófica, em especial no conto de Machado.

O foco narrativo é um elemento de fundamental importância para a compreensão dos temas abordados em “O espelho” e “William Wilson”. No conto de Poe, a narração se dá em primeira pessoa, o que reforça não só a carga subjetiva da narrativa como também seu caráter confessional, expresso pela necessidade, por parte do narrador protagonista, de expiar a enorme culpa que sente por conta dos crimes que cometeu. Tal intenção aparece expressa já no primeiro parágrafo:

Permiti que, por enquanto, me chame William Wilson. A página virgem que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro. Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. Não terão os ventos indignados divulgado a incomparável infâmia dele até as mais longínquas regiões do globo? Oh, o mais abandonado de todos os proscritos! Não terás morrido para o mundo eternamente? Para suas honras, para suas flores, para suas douradas aspirações? E não está para sempre suspensa, entre tuas esperanças e o céu, uma nuvem espessa, sombria e sem limites?⁶² (POE, 2001, p. 258).

Vale ressaltar que William Wilson não é o nome verdadeiro do narrador, o que coloca toda a narrativa sob suspeição e reforça o caráter simbólico assumido por este nome. Percebe-se ainda a importância dada à família, considerada por William como uma das responsáveis pelos erros que cometeu ao longo de sua vida, o que remete à ideia de que o sujeito é construído pelas relações sociais que o cercam. Nesse sentido, é também relevante destacar a posição social ocupada pelo narrador no momento em que inicia seu relato. Como está à beira da morte, considera necessário expiar uma culpa que o transformou em um verdadeiro pária dentro da sociedade, em um sujeito que se considera morto para a vida, o que estabelece um profundo contraste com a autocaracterização que irá ser feita ao longo da narrativa. A presença da nuvem sombria pode remeter tanto aos crimes e pecados cometidos quanto à perseguição do duplo, um dos principais responsáveis pela ruína de William Wilson.

Em “O espelho”, a narração se inicia em terceira pessoa, sendo que o narrador onisciente se retira para que Jacobina, autoritário e prepotente, possa relatar sua história. Para Abel Barros Baptista, “a história contada é, por isso, em primeiro lugar, a história de uma narração, de alguém contando uma história: Jacobina, que, através da narração de “um caso”, expõe uma teoria, supostamente a mesma que vem anunciada no subtítulo do conto.” (BAPTISTA, 2006, p. 218). Percebe-se, então, que a narração em terceira pessoa funciona apenas como moldura para a narração em primeira pessoa, foco principal do conto por servir como veículo para a expressão da “nova teoria da alma humana”. Na visão de André Rodrigues, isto faz com que a narrativa de “O espelho” se construa como um jogo de

⁶² Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation. This has been already too much an object for the scorn – for the horror – for the detestation of my race. To the uttermost regions of the globe have not the indignant winds bruited its unparalleled infamy? Oh, outcast of all outcasts most abandoned! – to the earth art thou not for ever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations? – and a cloud, dense, dismal, limitless, does it not hand eternally between thy hopes and heaven? (POE, 2010, p. 400).

espelhos, artifício que, além de atrair um maior interesse do leitor por introduzir um segundo narrador na história, sinaliza “a transposição das questões discutidas no enredo para a própria forma do conto, que assim *espelhar*a o seu conteúdo.” (RODRIGUES, 2006, p. 237). Rodrigues afirma isto por acreditar que Machado poderia ter simplesmente suprimido os quatro personagens e o narrador em terceira pessoa, elegendo Jacobina como único narrador, mas não foi esta a sua escolha, o que nos permite interpretar a troca do foco narrativo como uma possível tentativa de espelhar o conteúdo do enredo na própria forma do conto. O narrador onisciente ainda apresenta tem por função introduzir Jacobina na história, descrevendo-o da seguinte maneira:

Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. (ASSIS, 2008, p. 322).

O trecho acima fornece dados essenciais para que possamos compreender a personalidade de Jacobina, e que ajudam também a justificar a carga dogmática de seu relato. Não se trata de um homem jovem, dado a divagações e fantasias, e sim de um senhor de meia idade, dotado de uma certa inteligência, proveniente, ao que parece, de uma classe social que emergiu com o advento do capitalismo: a burguesia. O personagem é também descrito como “provinciano”, adjetivo que geralmente se refere a uma pessoa de visão limitada, que não possui abertura para compreender coisas e assuntos que se situam fora do seu campo de visão. Tal característica se coaduna com o elemento central da personalidade de Jacobina: a intransigência, manifesta na recusa peremptória ao debate democrático. É interessante ainda observar que, nos dicionários de língua portuguesa, “provinciano” se opõe a “cosmopolita”, o que sinaliza não apenas a índole inflexível do protagonista como também uma possível resistência em se aceitar valores associados ao cosmopolitismo, como a vida nas grandes metrópoles e talvez, a própria modernidade. Apesar de provavelmente possuir tal resistência, Jacobina será confrontado com um dilema identitário bastante moderno, que corresponde ao desdobramento da personalidade em duas instâncias distintas, uma delas marcada pelo convívio social que o transforma em duplo de si mesmo.

Susana Kampff Lages, em sua análise de “O espelho”, afirma que a descrição de Jacobina como provinciano se afigura como contraditória se pensarmos que a narrativa se passa em um cenário urbano, com personagens urbanos. Citando Raymundo Faoro, a autora enfatiza o caráter socialmente liminar dos personagens machadianos, que “não são pertencentes ao estamento, designação de estrato social dentro de sociedades pré-capitalistas”, mas estão “a caminho de se constituírem enquanto pertencentes a classes sociais no sentido moderno do termo (...)” (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 313). Além disso, Lages pontua que, nessa duplicidade entre o ser “provinciano” e o ser “cosmopolita” e “capitalista”, encerra-se uma dual e recorrente vertente de toda a literatura brasileira, representada pelo “contraste entre cidade, espaço urbano, letrado e campo, espaço inculto, letrado.” (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 313). Tal contraste é mais um indício da modernidade do texto, inteiramente estruturado em duplicidades que desnudam a problemática inserção do sujeito em uma sociedade que se encontra em profunda transformação.

Presas de uma grande curiosidade, os companheiros do protagonista aceitam se submeter à sua imposição, criando “uma coincidência entre a disposição do narrador e a do auditório.” (BAPTISTA, 2006, p. 221). Com base nestas ideias, é possível estabelecer uma comparação entre os ouvintes de Jacobina e o próprio leitor, que também fica curioso e aceita o “pacto ficcional” proposto pelo personagem. Assim sendo, talvez possamos interpretar “O espelho” como uma narrativa metaliterária, que dramatiza (e problematiza) as relações entre leitor e texto literário, que também “impõe” uma série de condições para sua leitura e interpretação.

A caracterização do personagem machadiano muito se assemelha à descrição que William Wilson faz de si mesmo. Ian Watt, conforme vimos, descreve o herói moderno como individualista e possuidor de um ego exorbitante, que se manifesta de forma manipuladora em relações sociais e afetivas nas quais as outras pessoas servem apenas para aumentar a sua importância perante os outros. (WATT, 1997, p. 133). No caso de Jacobina, a exaltação de suas qualidades se verifica a partir do momento em que ele é nomeado alferes da Guarda Nacional. William Wilson, por sua vez, atribui seu temperamento dominador não só a uma herança genética, mas também à forma como foi criado por seus pais, que desde cedo sofreram com a índole despótica do filho:

Descendo de uma raça que se assinalou, em todos os tempos, pelo seu temperamento imaginativo e facilmente excitável. E desde a mais tenra infância dei prova de ter plenamente herdado o caráter da família. À medida que me adiantava em anos, mais fortemente se desenvolvia ele, tornando-se, por muitas razões, causa de sérias inquietações para os meus amigos e de positivo dano para mim mesmo. Tornei-me voluntarioso, afeto aos mais extravagantes caprichos e presa das mais indomáveis paixões. Espíritos fracos e afetados de enfermidades constitucionais da mesma natureza da que me atormentava, muito pouco podiam fazer meus pais para deter as tendências más que me distinguiam. Alguns esforços fracos e mal dirigidos resultavam em completo fracasso, da parte deles, e, sem dúvida, em completo triunfo da minha. A partir de então minha voz era lei dentro de casa e, numa idade em que poucas crianças deixaram as suas andadeiras, fui abandonado ao meu próprio arbítrio e tornei-me, em tudo, menos de nome, o senhor de minhas próprias ações.⁶³ (POE, 2001, p. 258-259).

A frase “fui abandonado ao meu próprio arbítrio” sintetiza a condição existencial do personagem, que concebe a relação com os pais e com as demais pessoas como uma verdadeira disputa pelo poder na qual sempre há um vencedor, no caso, ele mesmo. Para Ana Maria Guimarães, “sempre foi fácil para William Wilson dominar e submeter as pessoas”, de forma que ele “impede qualquer marca ou relação que possa ferir sua onipotência.” (GUIMARÃES, 2012, p. 121). Sua própria ilusão de plenitude será a responsável pela sua decadência, uma vez que dá origem ao duplo que não se curva ao seu domínio. Conforme veremos, o sócio funciona como um golpe de misericórdia no narcisismo exacerbado de William, transformando seu mundo em algo ambíguo e por isso mesmo, desconfortável e perturbador. É interessante observar que o narrador, talvez por estar mais próximo da morte, reconhece o quão mau era o seu caráter e o quão irascível era seu temperamento, o que pode ser interpretado como uma tentativa de granjear a simpatia (e a empatia) do leitor.

Os espaços nos quais transcorrem as narrativas podem ser interpretados como simbólicos da situação social e existencial dos personagens e dos dilemas experimentados por eles. A narração de “O espelho” transcorre à noite, em uma

⁶³ I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable; and, in my earliest infancy, I gave evidence of having fully inherited the family character. As I advanced in years it was more strongly developed; becoming, for many reasons, a cause of serious disquietude to my friends, and of positive injury to myself. I grew self-willed, addicted to the wildest caprices, and a prey to the most ungovernable passions. Weak-minded, and beset with constitutional infirmities akin to my own, my parent could do but little to check the evil propensities which distinguished me. Some feeble and ill-directed efforts resulted in complete failure on their part, and, of course, in total triumph on mine. Thenceforward my voice was a household law; and at an age when few children have abandoned their leading-strings, I was left to the guidance of my own will, and became, in all but name, the master of my own actions. (POE, 2010, p. 401).

casa no morro de Santa Teresa, onde “quatro ou cinco cavalheiros debatiam (...) várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos.” (ASSIS, 2008, p. 322). A noção de entrelugar aparece no trecho a seguir:

(...) a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo. (ASSIS, 2008, p. 322).

A contraposição entre cidade e céu sintetiza, para André Rodrigues, o dilaceramento do ser e a ambiguidade da posição social de Jacobina. (RODRIGUES, 2006, p. 250). Nota-se ainda que a sala onde se encontram os cavalheiros é descrita como um espaço misterioso, pequeno e iluminado por velas que se confundem com a luz do luar. Trata-se, portanto, de um ambiente propício para o relato de histórias fantásticas, ainda mais se considerarmos que os personagens estão se dedicando a resolver, ainda que de forma amigável, “os mais árduos problemas do universo.” (ASSIS, 2008, p. 322). O ambiente onde transcorre a primeira parte da narrativa de Poe aparece representado como uma espécie de prisão que oferece a ele a dimensão de ordem, a regularidade e a rigorosa disciplina necessárias para barrar seu despotismo juvenil:

A casa, como disse, era velha e irregular. Os terrenos eram vastos e um alto e sólido muro de tijolos, encimado por uma camada de argamassa e cacos de vidro, circundava tudo. Aquela muralha, semelhante à de uma prisão, formava o limite de nosso domínio; nossos olhos só iam além três vezes por semana: uma, todos os sábados à tarde, quando, acompanhados por dois regentes, tínhamos permissão de dar curtos passeios em comum por alguns dos campos vizinhos; e duas vezes, nos domingos, quando íamos, como em parada, da mesma maneira formalística, ao serviço religioso da manhã e da noite, na nossa única igreja da aldeia. O pastor dessa igreja era o diretor de nossa escola. Com que profundo sentimento de maravilha e perplexidade tinha eu o costume de contemplá-lo de nosso distante banco na tribuna, quando, com passo solene e vagaroso, subia ele ao púlpito! Aquele personagem venerando, com seu rosto modestamente benigno, com trajes tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoada, tão tesa e tão vasta, poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconianas leis do colégio? Oh, gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido!⁶⁴ (POE, 2001, p. 259-260).

⁶⁴ The house, I have said, was old and irregular. The ground were extensive, and a high and solid brick wall topped with a bed of mortar and broken glass, encompassed the whole. This prison-like

Os altos muros simbolizam a firme estrutura de poder que se materializa nas “draconianas leis” da escola do Dr. Bransby, que a dirigia com mão de ferro. A aparência deste personagem é, aliás, fonte de curiosidade e admiração e, ao mesmo tempo, de temor para William Wilson, que reconhece nela um “gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido”. Esta constatação revela o quanto é difícil lidar com a duplicidade da condição humana, percebida por ele como monstruosa e insolúvel. Além disso, a aparência do reverendo dá margem para uma associação entre a disciplina férrea e a religião, percebidas como freios da vontade e do instinto humanos, em especial no caso do narrador protagonista, que necessita de tal freio para não cair no desregramento absoluto. Nesse sentido, vale ressaltar que é na escola que William tem o primeiro contato com seu sócia, cujo aparecimento, na visão de Julian Nazario, instaura de vez o dilema da identidade que já se anuncia na descrição do diretor do estabelecimento. O aparecimento do duplo também pode ser interpretado como a personificação das regras repressoras do ambiente escolar, espaço percebido por William com encantamento e ao mesmo tempo, como um perigo oculto, com o qual tem dificuldades de lidar. (NAZARIO, 1999).

O alojamento dos estudantes da escola do reverendo Bransby é descrito pelo narrador como uma espécie de labirinto, ideia esta que simboliza uma existência marcada pelo mistério e pela indefinição:

Mas a casa! Que curioso casarão era aquele! Para mim, um verdadeiro palácio de encantamentos! Não havia realmente fim para as suas sinuosidades, era um nunca acabar de divisões incompreensíveis. Era difícil, em qualquer ocasião, dizer com certeza se a gente estava em algum dos seus dois andares. De cada sala para outra era certo encontrarem-se três ou quatro degraus a subir ou a descer. Depois as subdivisões laterais eram inúmeras – inconcebíveis – e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas ideias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito. Durante os cinco anos de minha estada ali, nunca fui capaz de determinar, com precisão, em que

rampart formed the limit of our domain; beyond it we saw but thrice a week – once every Saturday afternoon, when, attended by two ushers, we were permitted to take brief walks in a body through some of the neighboring fields – and twice during Sunday, when we were paraded in the same formal manner to the morning and evening service in the one church of the village. Of this church the principal of our school was pastor. With how deep a spirit of wonder and perplexity was I won to regard him from our remote pew in the gallery, as, with step solemn and slow, he ascended the pulpit! This reverend man, with countenance so demurely benign, with robes so glossy and so clerically flowing, with wig so minutely powdered, so rigid and so vast, - could this be he who, of late, with sour rigid and so vast, - could this be he who, of late, with sour visage, and in snuffy habiliments, administered, ferule in hand, the Draconian Laws of the academy? Oh, gigantic paradox, too utterly monstrous for the solution! (POE, 2010, p. 402).

remoto local estava situado o pequeno dormitório que me cabia, bem como a uns dezoito ou vinte outros estudantes.⁶⁵ (POE, 2001, p. 260).

A dificuldade de William em encontrar seu próprio quarto dentro do casarão mimetiza uma outra dificuldade: a de definir sua própria identidade, especialmente se considerarmos que, no período escolar, a identidade da criança ainda não está completamente formada. Daí a noção de labirinto, que remete a uma configuração identitária marcada pela fragmentação. Esta é, aliás, uma das características mais marcantes da personalidade do narrador, que parece experimentar um constante dilaceramento entre a falta de ordem inerente ao seu caráter e o gosto pela disciplina rígida da escola:

O despertar pela manhã, as ordens à noite para dormir, o estudo e a recitação das lições, os periódicos semiferiados e passeios, o campo de recreio com seu barulho, seus jogos, suas intrigas – tudo isso, graças a uma feitiçaria mental há muito esquecida, era de molde a envolver uma imensidade de sensações, um mundo de vastos acontecimentos, um universo de emoções variadas, de excitação, o mais apaixonado e impressionante. *Oh, le bon temps, que ce siècle de fer!*⁶⁶ (POE, 2001, p. 261).

Apesar de bastante repressora, a educação escolar afeta apenas parcialmente a índole do jovem William, dono de uma natureza imperiosa e quase indomável que “depressa me tornaram caráter assinalado entre meus colegas, e pouco a pouco, por gradações naturais, deram-me um ascendente sobre todos os que não eram muito mais velhos do que eu.”⁶⁷ (POE, 2001, p. 261). O narrador justifica sua dominação sobre os demais colegas com base em uma questão de idade, associando a juventude ao poder de dominar os outros: “Se há na terra um

⁶⁵ But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable – inconceivable – and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars. (POE, 2010, p. 402-403).

⁶⁶ The morning’s awakening, the nightly summons to be; the connings, the recitations; the periodical half-holidays, and perambulations; the play-ground, with its broils, its pastimes, its intrigues; – these, by a mental sorcery long forgotten, were made to involve a wilderness of sensation, a world of rich incident, an universe of varied emotion, of excitement the most passionate and spirit-stirring. ‘*Oh, le bon temps, que ce siècle de fer!*’ (POE, 2010, p. 404).

⁶⁷ “(...) soon rendered me a marked character among my schoolmates, and by slow, but natural gradations, gave me an ascendancy over all not greatly older than myself (...)” (POE, 2010, p. 404).

despotismo supremo e absoluto, é o despotismo de um poderoso cérebro juvenil sobre o espírito menos enérgico de seus companheiros.”⁶⁸ (POE, 2001, p. 262).

Despotismo semelhante se verifica nas atitudes de Jacobina quando um de seus companheiros lhe solicita uma opinião a respeito do assunto “natureza da alma”, ao que ele responde: “Nem conjectura, nem opinião (...) uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto.” (ASSIS, 2008, p. 323). A recusa ao debate se dá com base na crença de que os fatos, ao contrário das palavras e dos argumentos, são capazes de revelar tudo, pois trazem “uma clara demonstração da matéria de que se trata.” (ASSIS, 2008, p. 323). O que se observa, portanto, é que Jacobina acredita na objetividade plena, lançando mão dela para substituir a crença na subjetividade pura, que se sustentaria na discussão que ele pretende evitar. André Rodrigues acredita que “O espelho” é uma narrativa na qual Machado irá criticar tal postura, interpretação esta que pode ser validada se considerarmos o contexto sócio-cultural brasileiro em que o conto foi produzido: “Num momento em que se queria fazer da literatura um espaço para a aplicação dos instrumentos da ciência contemporânea, determinista e positivista, na busca da suposta verdade, Machado faz ver como uma tal pretensão não passava de mais um engodo.” (RODRIGUES, 2006, p. 241). O engodo apontado por Rodrigues reside no caráter fantástico do relato de Jacobina, que contradiz as veleidades objetivistas do personagem, mostrando que os fatos não são assim tão mais objetivos que as especulações.

A teoria das duas almas é exposta por Jacobina de forma muito bem articulada, segura e racional, o que sinaliza sua prepotência e também o seu apego ao mundo da razão e do pensamento cartesiano. A “teoria da alma humana”, na visão de Paul Dixon, pode ser interpretada como uma síntese de dois pensamentos filosóficos diferentes:

O protagonista Jacobina expõe um conceito da consciência ou da “alma” consistente com uma tendência binária. Afirma que o ser humano possui duas almas. A que “olha de dentro para fora” parece lembrar a filosofia racionalista, em que a mente, com sua capacidade inata de compreender e organizar o mundo, dá origem ao conhecimento. A alma que “olha de fora para dentro” lembra a filosofia empírica, que vê a mente como uma *tabula rasa* em que a informação do mundo é registrada pelos sentidos. (DIXON, 2006, p. 201-202).

⁶⁸ “If there is on earth a supreme and unqualified despotism, it is the despotism of a mastermind in boyhood over the less energetic spirits of its companions.” (POE, 2010, p. 404).

O paradoxo exposto na citação do autor mimetiza o dilaceramento existencial de Jacobina, em especial no que diz respeito à ideia de *tabula rasa*, que funciona como uma metáfora da consciência humana desprovida de qualquer conhecimento inato, tal como uma página em branco⁶⁹. Cabe ressaltar que, para o personagem machadiano, a alma exterior, a que “olha de fora para dentro”, é extremamente importante, uma vez que “casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.” (ASSIS, 2008, p. 323). A partir deste momento, Jacobina passa a usar, em seu relato, exemplos literários para corroborar sua teoria. Entre eles está o de Shylock, personagem da peça *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare: “A alma exterior daquele judeu eram seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal, *é um punhal que me enterras no coração*. Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele.” (ASSIS, 2008, p. 323). A menção ao agiota judeu que, no auge da avareza, preferiu perder o poder sobre sua filha a perder seus ducados, simboliza o pensamento capitalista do narrador, enfatizando o papel do dinheiro e dos bens materiais como formadores da “alma exterior”, ou seja, daquilo que deve ser mostrado para o mundo e que é considerado mais importante do que a “alma interior”.

Outro exemplo usado por Jacobina é justamente o da Legião do diabo, que corrobora a ideia de que “a alma exterior não é sempre a mesma (...) muda de natureza e de estado.” (ASSIS, 2008, p. 323). Para André Rodrigues, “legião” é um termo proveniente do vocabulário militar, corpo do antigo exército romano, composto de cavalaria e infantaria, o que remeteria ao militarismo do próprio Jacobina e à importância do Exército na formação de sua identidade. “Legião” também pode ter o significado figurado de multidão, simbolizando a ideia de que todos os seres humanos, em maior ou menor grau, também possuem duas almas, uma delas voltada para o social, como é o caso da senhora do diabo, que muda de alma várias vezes no mesmo ano: “Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do

⁶⁹ A teoria da *tabula rasa* foi desenvolvida por John Locke, segundo a qual todos os seres humanos nascem sem conhecimento algum, sendo que todo o processo do conhecer, do pensar, do sentir e do agir é aprendido pela experiência. É possível interpretar “O espelho” de acordo com esta teoria, uma vez que o personagem machadiano é como uma *tabula rasa*, uma página em branco na qual se escreve a experiência de duplicação que se materializa no reflexo do espelho.

Ouvidor, Petrópolis...” (ASSIS, 2008, p. 323).⁷⁰ A multiplicidade assume, assim, um caráter demoníaco, uma vez que se refere “ao passageiro da moda, à imposição de um certo gosto à maioria das pessoas, à mudança constante e necessária deste gosto.” (RODRIGUES, 2006, p. 235).

O componente diabólico da multiplicidade é também comentado por Susana Lages, sendo que “a diversidade característica da sociedade (...) se encarna, volátil, mutante, numa figura do feminino que é, além de contraditória, dupla.” (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 316). Tais informações nos permitem concluir que a narrativa, por meio de Jacobina, denuncia a futilidade, a acomodação e a hipocrisia da sociedade oitocentista, formada por pessoas que, tal qual a senhora do diabo, mudam de “alma exterior” conforme as exigências das situações sociais de interação. Na visão de Abel Barros Baptista, todos os exemplos usados pelo personagem machadiano, desde a Legião do diabo até o personagem de Shakespeare, são “reconhecíveis na experiência vulgar da vida moral”, tendo como principal propósito mostrar que a teoria das duas almas é largamente aplicável, apesar de sua extravagância. (BAPTISTA, 2006, p. 220).

Assim como William Wilson retorna a sua infância para relatar a fantástica experiência envolvendo seu sócio, Jacobina volta à sua juventude para contar o fato de sua vida que embasa a teoria das duas almas. Ele inicia seu relato afirmando que, aos vinte e cinco anos, era pobre e havia sido nomeado alferes da Guarda Nacional, fato que causou uma verdadeira revolução em sua vida. Sua família, incluindo sua mãe, primos e tios, demonstrara grande alegria e aprovação, sentimentos estes que não foram experimentados por alguns de seus vizinhos, vítimas da inveja e do despeito: “Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que esses perderam.” (ASSIS, 2008, p. 324). Sobre este aspecto, cabem algumas considerações relativas à importância do posto de alferes da Guarda Nacional na sociedade brasileira do século XIX, a fim de compreender o universo social em que a narrativa se insere e suas implicações para o dilema existencial de Jacobina.

⁷⁰ Ao chamar a senhora de “Legião”, Jacobina também está se referindo à Bíblia, mais especificamente à passagem intitulada “O endemoninhado Gadareno”. Esta passagem narra a história de um homem possuído pelos demônios, que vive na região de Gadara, daí a denominação “gadareno”. Quando encontra o homem, Jesus Cristo lhe pergunta o seu nome, ao que ele responde: “Meu nome é Legião, porque somos muitos.” É com base na história bíblica que André Rodrigues, ao analisar “O espelho”, propõe a ideia de que a multiplicidade de personalidades é demoníaca.

Antonio Candido, no já citado ensaio “Esquema de Machado de Assis”, chama a atenção para o fato de que a nomeação para o cargo de alferes não se baseava em méritos ou qualidades pessoais, uma vez que “os alferes constituíam a tropa de reserva que no Brasil imperial era pretexto para dar postos e fardas vistosas a pessoas de certa posição.” (CANDIDO, 1995, p. 28). Sérgio Buarque de Holanda, por sua vez, afirma que a existência de privilégios dentro da Guarda se tornou mais constante a partir de 1850, quando teria sido inaugurada “verdadeiramente a Guarda Nacional eleitoreira das últimas décadas da monarquia”, contrapondo-se àquela criada em 1831, que se caracterizava por uma maior “democracia” ao “agregar em suas fileiras, numa promiscuidade destoante dos costumes nacionais, o fidalgo ao lado do tendeiro e mais ainda, em admitir que um ex-escravo pudesse ser comandante de seu antigo senhor.” (HOLANDA, 1996, p. 311).⁷¹

Em “O espelho”, temos a informação de que Jacobina era pobre quando recebeu a nomeação, e de que havia outros candidatos para o cargo de alferes, daí o despeito de seus vizinhos e até de alguns de seus amigos. Tais informações possibilitam uma dupla interpretação. A primeira é a de que o personagem tenha usado alguma moeda de troca, ou até mesmo a influência de terceiros para conseguir a nomeação, em um esquema de ascensão social que era bastante comum no Brasil imperial e que aparece retratado em vários contos e romances de Machado de Assis. Nesse sentido, cabe ressaltar que as relações de favor estabeleciam-se entre os homens livres e os membros das classes senhoriais, baseando-se na “subordinação de pessoas por meio de mecanismos de proteção com contra-prestação de serviços e obediência.” (CHALHOUB, 2003, p. 48). Dessa forma, as relações de dominação não se davam apenas entre escravos e seus donos, estendendo-se ao que Sidney Chalhoub chamou de “homens livres dependentes”, que ocupavam uma condição social intermediária entre a escravidão

⁷¹ A Guarda Nacional foi criada em 18 de agosto de 1831, apresentando-se como uma alternativa eficaz para garantir a manutenção da ordem e contornar as adversidades do período regencial, admitindo em suas fileiras cidadãos eleitores entre 21 e 60 anos, com renda anual superior a 200 mil réis nas grandes cidades e 100 mil réis nas demais regiões. Com base nesta informação, é possível ter uma ideia bem clara a respeito de quais pessoas a Guarda procurava privilegiar, ainda que esta tendência só tenha se fortalecido a partir de 1850, ano em que ela passou por uma reorganização. O cargo de alferes não era dos mais importantes, uma vez que correspondia à função transportar a bandeira ou o estandarte da unidade militar à qual pertencia. Posteriormente, este cargo transformou-se em um posto militar, ao qual já não estava inerente o exercício de porta-bandeira. (HOLANDA, 1996).

e a liberdade. Jacobina se enquadraria na categoria de homem livre dependente, especialmente se considerarmos que ele talvez tenha conseguido o cargo de alferes por meio de uma indicação, uma vez que sua condição de classe tornaria difícil a entrada na Guarda Nacional por outras vias.

A segunda interpretação possível é de que a nomeação tenha se dado em algum ano ao longo das décadas de 30 e 40 do século XIX, o que justificaria, considerando as palavras de Sérgio Buarque de Holanda, a inclusão de um homem pobre nas fileiras da Guarda. No conto de Machado, não há uma indicação precisa do ano em que transcorre a ação; contudo, com base na defasagem temporal de vinte e cinco anos entre o momento do relato e o fato narrado (Jacobina tem entre 40 e 50 anos no momento da narração, contra vinte e cinco da época da nomeação), poderíamos considerar a segunda interpretação como a mais provável. Ainda assim, o privilégio é insinuado pelo texto, dando a entender que a conquista do cargo não se deu por méritos pessoais. De qualquer forma, observa-se um notável movimento de ascensão social que irá afetar para sempre a vida de Jacobina e que, ao propiciar o surgimento da “alma exterior”, dá origem a uma fratura na identidade do sujeito, modificando sua percepção acerca de si mesmo e de seu lugar no mundo. Ao expor este dilema, a narrativa veicula uma crítica, ainda que de forma velada, à sociedade brasileira da época, denunciando, mais uma vez, a hipocrisia de pessoas que acreditavam no status conferido por um cargo que, na realidade, tinha pouca ou nenhuma função dentro da Guarda.⁷²

O alvoroço familiar causado pela nomeação de Jacobina é tão grande que sua tia Marcolina, residente “a muitas léguas da vila, em um sítio escuso e solitário” (ASSIS, 2008, p. 324), convida o sobrinho a ir visitá-la com a condição de que levasse a farda, que, aliás, foi dada a ele por seus amigos. Vale ressaltar que Marcolina é viúva de um capitão do Exército, “e ninguém melhor do que a viúva de um militar para admirar e enaltecer a conquista do posto de alferes pelo sobrinho.” (RODRIGUES, 2006, p. 235). O Exército, aliás, apresenta um simbolismo relevante para a compreensão do tema desenvolvido na narrativa. Na visão de Rodrigues,

⁷² A comoção social causada pela nomeação de alferes ainda aparece em “Verba testamentária”, que também integra o volume *Papéis avulsos*. Este conto, citado por André Rodrigues em sua análise de “O espelho”, narra a história de Nicolau, um jovem que, desde pequeno, sofria com uma enfermidade no baço que fazia com que sentisse um ódio incontrolável por tudo que nos outros lhe fosse superior. Em um dado momento da narrativa, lança-se sobre um menino para lhe rasgar a farda de alferes, “fardinha que, por galanteria, lhe meteram no corpo.” (ASSIS, 2008, p. 335). O posto fora concedido pelo vice-rei ao pai do menino, em troca de doações para a construção de um cais.

Em poucos lugares a obediência e a submissão de muitos à autoridade de uns poucos é tão exacerbada como no Exército; com suas rigorosas divisões em patentes e níveis hierárquicos, com a sujeição total dos níveis inferiores aos superiores, e com o prestígio necessariamente proporcional a tais níveis, ele pode ser considerado uma imagem recorrente da sociedade e da influência do externo (postos, fardas, promoções e medalhas) na alma interior. (RODRIGUES, 2006, p. 235).

A atitude autoritária de Jacobina pode ser interpretada como a reprodução de uma mentalidade militar, que se baseia na submissão dos soldados de patente inferior àqueles de patente mais alta. Tal é a relação que o personagem estabelece com seus companheiros, que se subordinam a sua vontade a fim de escutar o relato do espelho. A postura militar é o que possibilita a sujeição de Jacobina à aprovação social, conforme observaremos na sequência da narrativa.

Em casa de tia Marcolina, tem início uma bajulação sem precedentes, expressa em elogios que associam a farda do alferes a uma privilegiada posição social, a ponto de o próprio nome “Jacobina” ser substituído pela expressão “senhor alferes”:

E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes”. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o “senhor alferes”, não por gracejo, mas a sério e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. (ASSIS, 2008, p. 324).

Os elogios dos parentes e até mesmo dos escravos ratificam a importância da máscara social, permitindo que Jacobina construa, aos poucos, a “alma exterior”. O elemento que desempenha papel crucial neste processo é o espelho, colocado por tia Marcolina no quarto de seu sobrinho:

Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples.... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de dom João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (ASSIS, 2008, p. 324).

Verifica-se a existência de um marcante contraste entre a simplicidade do restante da mobília da casa e o aspecto luxuoso do espelho, móvel antigo e especial que mimetiza a posição também especial de Jacobina no interior da sociedade e da família que o bajula. Nesse sentido, o espelho se torna um instrumento de auto-afirmação, sendo usado para contemplar a farda que confere ao recém-nomeado alferes um senso de identidade totalmente perpassado pela aprovação social. A bajulação dos parentes, aliada ao presente de tia Marcolina, promove o empoderamento de Jacobina, que passa a acreditar na existência de um poder que é, na realidade, ilusório, e que se sustenta apenas na base dos elogios e aplausos das pessoas que o cercam.

É significativo o fato de Jacobina, cidadão brasileiro, se contemplar em um espelho provindo de uma nação europeia, o que sinaliza, nas palavras de Antonio Candido, a existência da “dialética do local e do cosmopolita”, que encontrará sua mais plena manifestação no dilema identitário do personagem. Se para John Gledson Jacobina é a metonímia de uma nação que se olha no espelho e vê uma imagem difusa e corrompida, para Rodrigues o reflexo que se vê é o do próprio burguês da época, de forma que “o conto funciona como um esboço da alma da burguesia brasileira, para a qual sempre caiu muito bem a máscara liberal, numa sociedade ainda patriarcal, caracterizada por uma economia centrada no latifúndio e no trabalho escravo.” (RODRIGUES, 2006, p. 245).

Susana Lages vê o espelho de tia Marcolina como “símbolo da admiração da pequena burguesia interiorana pela classe dominante.” (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 317). A autora considera de fundamental importância o fato de transportarem o espelho da sala para o quarto, considerando que “(...) o espelho transita de um espaço eminentemente social, da sala, para o território privado do indivíduo, o quarto. Esse percurso potencializa a importância da imagem social do indivíduo, pois traz os valores socialmente aceitos para o âmbito de uma ética individual.” (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 317). Tal dinâmica se afigura como extremamente moderna, especialmente se levarmos em conta que o sujeito moderno vive, conforme já explicitado na análise de “O homem das multidões”, em meio ao fogo cruzado entre a esfera pública, que seria representada pela sala e pelo espelho, e esfera privada, representada pelo quarto e pela subjetividade de Jacobina, solapada pela incorporação da “alma exterior”.

Em “William Wilson”, também se observa o empoderamento do narrador protagonista, que se enfraquece com a chegada de um aluno com o mesmo nome, data de nascimento, estatura, fisionomia e vestuário, o que passa a ser fonte de grande assombro e preocupação. Ao mesmo tempo, William fica deslumbrado com seu duplo, que mistura, em suas atitudes para com ele, rebeldia e afetividade:

A rebeldia de Wilson era para mim fonte do maior embaraço; e tanto mais o era quanto, a despeito das bravatas com que, em público, eu fazia questão de tratá-lo e às suas pretensões, no íntimo sentia medo dele e não podia deixar de considerar a igualdade que ele mantinha tão facilmente comigo como uma prova de sua verdadeira superioridade, desde que me custava uma perpétua luta não ser sobrepujado. Todavia essa superioridade, ou mesmo essa igualdade, não era conhecida de ninguém, senão de mim mesmo; nossos companheiros, graças talvez a alguma cegueira inexplicável, nem mesmo pareciam suspeitar disso. Na verdade, sua competição, sua resistência e, especialmente, sua impertinente e obstinada interferência em meus propósitos não se manifestavam exteriormente. Ele parecia ser destituído também da ambição que incita e da apaixonada energia de espírito que me capacitava a superar. Poderia supor-se que, em sua rivalidade, ele atuava somente por um desejo estranho de contradizer-me, espantar-me, mortificar-me, embora ocasiões houvesse em que eu não podia deixar de observar, com uma sensação composta de maravilha, rebaixamento e irritação, que ele misturava a suas injúrias, seus insultos e suas contradições certa *afetividade* de maneiras muito imprópria e seguramente muito desagradável. Só podia imaginar que essa singular conduta proviesse de uma presunção consumada que assumia os aspectos vulgares de patrocínio e proteção.⁷³ (POE, 2001, p. 262).

O trecho acima contém uma série de informações relevantes, que nos auxiliam a compreender a construção da representação do sócia. Trata-se de alguém que se relaciona com William em pé de igualdade e até mesmo, de superioridade, o que representa a derrocada de sua liderança perante os colegas. Estes vivem em uma “cegueira inexplicável”, pois não se dão conta do que se passa entre o narrador e o novo colega, que não deixa a rivalidade transparecer. Tais

⁷³ Wilson's rebellion was to me a source of the greatest embarrassment; the more so as, in spite of the bravado with which in public I made a point of treating him and his pretensions, I secretly felt that I feared him, and could not help thinking the equality which he maintained so easily with myself, a proof of his true superiority – even this equality – was in truth acknowledged by no one but myself; our associates, by some unaccountable blindness, seemed not even to suspect it. Indeed, his competition, his resistance, his impertinent and dogged interference with my purposes, were not more pointed than private. He appeared to be destitute alike of the ambition which urged, and of the passionate energy of mind which enabled me to excel. In his rivalry he might have been supposed actuated solely by a whimsical desire to thwart, astonish, or mortify myself; although there were times when I could not help observing, with a feeling made up of wonder, abasement, and pique, that he mingled with his injuries, his insults, and his contradictions, a certain most inappropriate, and assuredly most unwelcome affectionateness of manner. I could only conceive this singular behavior to arise from a consummate self-conceit assuming the vulgar airs of patronage and protection. (POE, 2010, p. 404-405).

dados nos permitem concluir que, talvez, a competição entre os dois existe apenas na cabeça de William, que alimenta com sensações subjetivas uma crença que só faz sentido para ele mesmo. Estas sensações são bastante ambivalentes, já que ele reconhece, nas atitudes do sócia, uma afetividade “imprópria e desagradável” que o deixa ainda mais confuso: “certa animosidade petulante que não era ainda ódio, alguma estima, ainda mais respeito, muito temor e um mundo de incômoda curiosidade.”⁷⁴ (POE, 2001, p. 263). Estabelece-se, com base nestes sentimentos, uma relação de dependência na qual o sócia tenta controlar William e este tenta, obsessivamente, fugir ao seu controle, como se estivesse fugindo de si mesmo.

A força desta projeção se torna ainda mais intensa quando o narrador resolve, após uma violenta alteração, visitar no meio da noite o dormitório do sócia na velha casa do reverendo Bransby. Conforme dito anteriormente, a casa dos estudantes apresenta uma configuração labiríntica que simboliza o dilema identitário enfrentado pelo próprio narrador: “Havia (...) muitos recantos ou recessos, as pequenas sobras da estrutura; e deles a habilidade econômica do Dr. Bransby havia também feito dormitórios.”⁷⁵ (POE, 2001, p. 265). O trecho reproduzido abaixo corresponde ao momento em que William adquire plena consciência de sua incrível semelhança com o duplo, o que lhe provoca um assombro tão grande que ele resolve abandonar a escola:

Tendo alcançado seu quatinho, entrei silenciosamente, deixando a lâmpada do lado de fora, com um quebra-luz por cima. Avancei um passo e prestei ouvidos ao som de sua respiração tranqüila. Certo de que ele estava dormindo, voltei, apanhei a luz e com ela me aproximei de novo da cama. Cortinados fechados a rodeavam; prosseguindo em meu plano, abri-os devagar a quietamente, caindo então sobre o adormecido, em cheio, os raios brilhantes de luz, ao mesmo tempo que meus olhos sobre seu rosto. Olhei, e um calafrio, uma sensação enregelante no mesmo momento me atravessou o corpo. Meu peito ofegou, meus joelhos tremeram, todo o meu espírito se tornou presa de um horror imotivado, embora intolerável. Arquejando, baixei a lâmpada até quase encostá-la no seu rosto. Eram aquelas... *aquelas* as feições de William Wilson? Vi, de fato, que eram as dele, mas tremi como num acesso de febre, imaginando que não o eram. Que *havia* em torno delas para me perturbarem desse modo? Contemplei, enquanto meu cérebro girava como uma multidão de pensamentos incoerentes. Não era assim que ele aparecia – certamente não era *assim* – na vivacidade de suas horas despertas. O mesmo nome! Os mesmos traços pessoais! O mesmo dia de chegada ao colégio! E, depois, sua obstinada e incompreensível imitação de meu andar, de minha voz, de

⁷⁴“(…) some petulant animosity, which was not yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity.” (POE, 2010, p. 405).

⁷⁵“There were (...) many little nooks or recesses, the odds and ends of the structure; and these the economic ingenuity of Dr. Bransby had also fitted up as dormitories (...)” (POE, 2010, p. 408).

meus costumes, de meus gestos! Estaria, em verdade, dentro dos limites da possibilidade humana que o que eu então via fosse, simplesmente, o resultado da prática habitual dessa imitação sarcástica? Horrorizado, e com um temor crescente, apaguei a lâmpada, saí silenciosamente do quarto e abandonei imediatamente os salões daquele velho colégio, para neles nunca mais voltar a entrar.⁷⁶ (POE, 2001, p. 265-266).

A luz da lâmpada adquire uma dimensão simbólica, sendo o elemento que permite que William reconheça, em seu sócia, suas próprias feições. Apesar de tal informação não estar clara no texto, o horror sentido pelo personagem, juntamente com os sintomas de ansiedade experimentados por ele, nos leva a conclusão de que ele está contemplando a sua própria pessoa ao olhar para o duplo. Na visão de Julian Nazario, William se sente tão atraído pelo seu “outro” que resolve percorrer o labirinto dos dormitórios para chegar até ele. Este percurso provoca sentimentos confusos e violentos, o que nos indica que a experiência do conflito identitário não é nada confortável para o personagem, daí seu desejo de fuga. Nazario ainda afirma que o labirinto seria um ponto de mediação entre o mundo de William e o mundo do sócia, o que anula a possibilidade de uma ruptura total, fazendo com que o narrador perca a coragem de um confronto dialógico. (NAZARIO, 1999, p. 74). A ideia de labirinto, juntamente com os encontros em espaços reduzidos, remete a uma permanente sensação de opressão e sufocamento que traduz o incômodo sentido por William em relação ao sócia e ao problema de identidade do qual ele foge repetidas vezes. A consequência do confronto é o abandono da escola e a entrada em Eton, que inaugura uma nova fase na vida do personagem, marcada por um desregramento que em nada lembra a rotina regrada e disciplinada da escola do reverendo Bransby.

⁷⁶ Having reached his closet, I noiselessly entered, leaving the lamp, with a shade over it, on the outside. I advanced a step and listened to the sound of his tranquil breathing. Assured of his being asleep, I returned, took the light, and with it again approached the bed. Close curtains were around it, which, in the prosecution of my plan, I slowly and quietly withdrew, when the bright rays fell vividly upon the sleeper, and my eyes at the same moment, upon his countenance. I looked; - and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these - *these* the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague, in fancying they were not. What was there about them to confound me in his manner? I gazed; - while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts. Not thus he appeared - assuredly not *thus* - in the vivacity of his waking hours. The same name! the same contour of person! the same day of the arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner! Was it, in truth, within the bounds of human possibility, that *what I now saw* was the result, merely, of the habitual practice of his sarcastic imitation? Awe-stricken, and, with a creeping shudder, I extinguished the lamp, passed silently from the chamber, and left, at once, the halls of that old academy, never to enter them again. (POE, 2010. p. 409).

Se em “William Wilson” a luz revela ao narrador a existência concreta de seu duplo, no conto de Machado é o espelho que revela a Jacobina o dilaceramento entre alma interior e alma exterior. Dando sequência ao seu relato, o protagonista afirma que, de tanto dar crédito às bajulações dos familiares, acabou por experimentar “uma transformação que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou.” (ASSIS, 2008, p. 325). Tal transformação corresponde a um desdobramento identitário no qual

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (ASSIS, 2008, p. 325).

O trecho sinaliza que, antes de se tornar alferes, Jacobina apresentava preocupações triviais, típicas de um rapaz de vinte e cinco anos. No entanto, ao ingressar na Guarda Nacional, ele se apegava em demasia ao prestígio adquirido com o cargo, “tornando-se suscetível à opinião alheia e começando a contemplar sua alteridade.” (CUNHA, 2006, p. 46). A modernidade da narrativa reside no estabelecimento de um choque entre duas identidades, uma referente ao passado, caracterizada por uma visão romântica e alheia ao mundo da experiência, e aquela referente ao presente, relacionada ao mundo do trabalho e aos códigos da vida social. Esta última será a predominante, afirmando-se de forma tão categórica a ponto de fazer com que o alferes elimine o homem. É dessa forma que Jacobina “vende sua alma ao diabo” em troca de valores e concepções mundanas, que possibilitam sua ascensão social e provocam o apagamento da “alma interior”, representativa da humanidade e da simplicidade de uma existência singela⁷⁷.

A seguir, Jacobina irá relatar como se deu a obliteração da “consciência do homem” em detrimento da consciência do alferes, que se tornava cada vez mais

⁷⁷ Neste sentido, pode-se dizer que a postura de Jacobina é semelhante a do dr. Fausto, personagem principal de uma das maiores obras primas da literatura universal. Extremamente ambicioso, mas desiludido com as limitações da ciência de seu tempo, Fausto faz um pacto com Mefistófeles em troca de dinheiro, sabedoria e do amor da mulher que ama. O mito de Fausto é considerado um dos mais relevantes símbolos culturais da modernidade, não só por tematizar as vicissitudes relativas ao avanço da ciência, mas também por tratar dos conflitos e ambições inerentes ao ser humano. Em seu conto, Machado parece dialogar, ainda que não intencionalmente, com este mito, mostrando os limites da ambição de um personagem que, assim como o dr. Fausto, vende simbolicamente a sua alma para obter prestígio e reconhecimento social.

“viva e intensa.” (ASSIS, 2008, p. 325). Vale ressaltar novamente a importância extrema dada aos fatos, o que sinaliza a crença do protagonista na objetividade plena: “A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando.”⁷⁸ (ASSIS, 2008, p. 325). Ele ainda declara que, ao fim de três semanas, “era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes.” (ASSIS, 2008, p. 325). A transformação faz com que ele incorpore certas práticas características do meio social que o cerca, tais como a apatia e a indiferença em relação aos sentimentos dos outros: “As dores humanas, as alegrias humanas, se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor.” (ASSIS, 2008, p. 325). Todavia, o dilema existencial se instaura de vez quando tia Marcolina precisa se afastar para visitar uma filha que está muito doente, levando consigo o cunhado e pedindo que Jacobina tome conta do sítio. Opera-se, a partir desse momento, uma alteração significativa nos rumos da narrativa, que passará a se concentrar nas sensações de opressão e solidão experimentadas por Jacobina, o que evidencia sua extrema dependência em relação ao convívio social:

Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! pérfidos! mal eu podia suspeitar a intenção secreta dos malvados. (ASSIS, 2008, p. 325).

Este trecho também nos permite analisar um outro aspecto que é de fundamental relevância para a compreensão do dilema de Jacobina: a presença dos escravos. A este respeito, John Gledson afirma que o papel dos escravos em “O espelho” é intrigante, uma vez que

⁷⁸ Jacobina, ao lançar mão de uma anedota filosófica para dar melhor sustentação à sua teoria, se refere ao filósofo grego Diógenes, que, andando de um lado para o outro, afirmou: “o ser é imóvel.” Diógenes de Sínope era conhecido por seu cinismo, e por acreditar que os seres humanos viviam de maneira hipócrita. Tal cinismo parece se aplicar também a Jacobina, daí a alusão a este pensador.

Eles, antes de mais nada, mediante bajulação, inflam de maneira absurda a vaidade de Jacobina, e então, no dia seguinte, a eliminam completamente ao fugir. O medo, deve-se atentar, é excluído – ele só lamenta que a tia tenha perdido os bens. Pode-se afirmar que esta é a essência da escravidão: os escravos são uma posse, que por definição não é gente, mas que, para determinados propósitos, o é, o que gera essa sensação de identidade muito frágil e dependente da “opinião” de alguém sujeito ao capricho do senhor. Os escravos são uma parcela vital da dialética entre a presença exagerada e a ausência. (GLEDSON, 2006, p. 365).

Apesar da existência de uma estrutura de dominação senhorial baseada na subserviência dos escravos à vontade do senhor, a relação que se estabelece entre eles e Jacobina é de quase igualdade, uma vez que o protagonista também depende de favores para subsistir na sociedade. Configura-se, portanto, uma dependência mútua, na qual a vaidade do senhor é engrandecida por aqueles que desejam obter privilégios e favores diversos. O efeito das bajulações dos escravos é de fato fulminante, uma vez que Jacobina fica extasiado com os elogios que ratificam a relevância do cargo que assumira, e que também sugerem a possibilidade de ascensão social em função do exercício da patente. A força da aprovação dos empregados é tão grande que o protagonista afirma ter preferido morrer a ficar sozinho no sítio: “Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior.” (ASSIS, 2008, p. 326). Assim, concretiza-se a “intenção secreta dos malvados”, sendo que a fuga dos escravos, na visão de Gledson, é lamentada apenas no tocante à posse de bens, o que fecha um ciclo de dominação na qual o escravo é visto como objeto, e os senhores aparecem representados como seres altamente suscetíveis às estratégias manipulativas daqueles que usufruem da dominação para obter o que desejam.

Uma modificação substancial nos rumos do enredo é também observada em “William Wilson”. Tal mudança ocorre quando o protagonista resolve estudar em Eton, o que sinaliza a passagem da infância para a adolescência, bem como a consolidação de uma vida desregrada e a afirmação plena da índole duvidosa de William. Em Eton, ele se entrega ao vício, à loucura, e à embriaguez, estados alterados dos quais lança mão para escapar ao seu insanável dilema existencial:

A verdade – a tragédia – do drama não existia mais. Eu achava, agora, motivos para duvidar do testemunho de meus sentidos; e muitas vezes recordei o assunto, unicamente e apenas admirando a extensão da credulidade humana e com um sorriso para a viva força de imaginação que eu possuía por herança. Nem era essa espécie de cepticismo capaz de ser

diminuído pela natureza da vida que eu levava em Eton. O vórtice de loucura impensada em que ali tão imediata e irrefletidamente mergulhei varreu tudo, exceto a espuma de minhas horas passadas, abismou imediatamente todas as impressões sólidas e sérias e só deixou na memória as leviandades de uma existência anterior.⁷⁹ (POE, 2001, p. 266).

Opera-se, assim como no conto de Machado, uma divisão entre o passado, percebido como um drama que não mais existe, e o presente, caracterizado pelo “vórtice de loucura” que, apesar de intenso, não conseguiu apagar a memória das “leviandades de uma existência anterior.” Esta contradição seria a base do dilema identitário de William, que se divide entre tentar esquecer o passado, encarado como algo fantástico, e viver um presente que, na realidade, não é pleno a ponto de fazê-lo esquecer de sua vida pregressa. O caráter insólito dos fatos ocorridos na escola é enfatizado com a finalidade de construir um mecanismo de defesa contra o conflito de identidade e contra a presença terrível do duplo, percebido como um simples devaneio produzido pela imaginação do narrador. O conflito com o sócia, contudo, não tarda a ocorrer novamente. O narrador se encontra em meio a uma orgia com seus colegas, completamente embriagado pelo vinho, quando um criado avisa que alguém o espera no vestíbulo:

Sob a selvagem excitação do vinho, a inesperada interrupção mais me deleitou do que surpreendeu. Saltei para a frente imediatamente e poucos passos me levaram ao vestíbulo do prédio. Nessa sala pequena e baixa não havia uma lâmpada, e nenhuma luz, de modo algum, ali penetrava, a não ser a excessivamente fraca do alvorecer que se introduzia por uma janela semicircular. Ao transpor os batentes, distingui o vulto de um jovem mais ou menos de minha própria altura, vestido com um quimono matinal de casimira branca, cortado à moda nova do mesmo que eu trajava no momento. A fraca luz habilitou-me a perceber isto, mas não pude distinguir as feições de seu rosto. Depois que entrei, ele precipitou-se para mim, e, agarrando-me o braço com um gesto de petulante impaciência, sussurrou ao meu ouvido as palavras: “William Wilson!”.⁸⁰ (POE, 2001, p. 267).

⁷⁹ The truth – the tragedy – of the drama was no more. I could now find room to doubt the evidence of my senses; and seldom called up the subject at all but with wonder at the extent of human credulity, and a smile at the vivid force of the imagination which I hereditarily possessed. Neither was this species of skepticism likely to be diminished by the character of the life I led at Eton. The vortex of thoughtless folly into which I there so immediately and so recklessly plunged, washed away all but the froth of my past hours, ingulfed at once every solid or serious impression, and left to memory only the veriest levities of a former existence. (POE, 2010, p. 410).

⁸⁰ Wildly excited with wine, the unexpected interruption rather delighted than surprised me. I staggered forward at once, and a few steps brought me to the vestibule of my building. In this low and small room there hung no lamp; and now no light at all was admitted, save that of the exceedingly feeble dawn which made its way through the semi-circular window. As I put my foot over the threshold, I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. This the faint light enabled me to perceive; but the features of his face I could not distinguish. Upon my entering, he

É simbólica a ocorrência do encontro em uma sala pequena, com pouca luz, que, aliás, é a luz do alvorecer. A sala quase minúscula sugere que o enfrentamento com o misterioso indivíduo causa uma sensação de sufocamento e opressão, ao passo que a luz fraca do amanhecer sinaliza que o encontro tem a finalidade de iluminar um aspecto sombrio da personalidade de William, aspecto este que se manifesta no gosto por bebida e por orgias. Vale ressaltar, além disso, a semelhança entre as vestes do narrador e as vestes do sócia, o que confirma o elo identitário entre os dois. O intrigante homem parte tão rapidamente quanto havia aparecido, deixando William confuso, mas com a certeza de que ele era o seu sócia, principalmente por conta do tom de voz: “(...) foram o caráter, o tom, a chave daquelas poucas sílabas, simples e familiares, embora sussurradas, que vieram com mil atropelantes recordações dos dias idos e me agitaram a alma como o choque de uma bateria elétrica.”⁸¹ (POE, 2001, p. 267). O atordoamento aumenta nos dias seguintes, em especial quando o protagonista descobre que o sócia partira da escola no mesmo dia de sua saída. Todavia, uma planejada ida para Oxford acaba por absorver mais a sua atenção, o que parece funcionar como um mecanismo de fuga para o conflito que vivencia, reforçando ainda mais sua índole dissipadora, bem como as condutas perniciosas que vinha adotando até então.

Ao afirmar que pretende deixar Eton, William afirma que “a irrefletida vaidade de meus pais me fornecia uma grande pensão anual que me habilitava a entregar-me ao luxo já tão caro a meu coração – rivalizando, em profusão de despesas, com os mais elevados herdeiros dos mais ricos condados da Grã-Bretanha.”⁸² (POE, 2001, p. 268). À primeira vista, tal declaração pode soar pretensiosa, mas, se analisada com atenção, ela nos fornece uma pista importante a respeito da posição ocupada pelo narrador dentro da sociedade em que se insere. Seus pais possuem renda alta o suficiente para sustentar seus excessos, o que sinaliza a existência de uma situação econômica privilegiada. Isso nos permite inferir que William pertence à

strode hurriedly to me, and, seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words ‘William Wilson’ in my ear. (POE, 2010, p. 410-411).

⁸¹ “It was the pregnancy of solemn admonition in the singular, low, hissing utterance; and, above all, it was the character, the tone, *the key* of those few, simple, and familiar, yet *whispered* syllables, which came with a thousand thronging memories of by-gone days, and struck upon my soul with the shock of a galvanic battery.” (POE, 2010, p. 411).

⁸² “(...) the uncalculating vanity of my parents furnishing me with an outfit and annual establishment, which would enable me to indulge at will in the luxury already so dear to my heart – to vie in the profuseness of expenditure with the haughtiest heirs of the wealthiest earldoms in Great Britain.” (POE, 2010, p. 411).

burguesia, mais especificamente à alta burguesia, e não à aristocracia, como deseja a sua ambição. Na visão de Eric Hobsbawm,

A burguesia era mais ou menos diferenciada da aristocracia (alta ou baixa), dependendo parcialmente da exclusividade social e legal desse grupo ou da sua própria consciência de classe. Nenhum burguês poderia transformar-se num verdadeiro aristocrata na Rússia ou na Prússia, e mesmo nos lugares onde títulos de baixa nobreza fossem distribuídos livremente, como no Império dos Habsburgos, nenhum conde Chotek ou Auersperg, embora pronto para se juntar aos diretores de uma empresa comercial, consideraria um barão Von Wertheimstein, qualquer coisa além de um banqueiro de classe média ou judeu. (HOBBSAWM, 2012, p. 368).

O fato de não ter nascido aristocrata, juntamente com a impossibilidade de se tornar um por meios lícitos, isto é, por meio da compra de um título de nobreza, é o que talvez faça com que o personagem poeano lance mão de uma conduta altamente questionável durante sua estadia em Oxford. Como sabemos, a lógica que rege a classe burguesa é muito diversa daquela que rege as classes aristocráticas, e é esta lógica que William demonstra recusar, uma vez que ele incorpora, por meio de uma vida licenciosa e caracterizada por excessos, um comportamento que considera próprio da nobreza. William passa dois anos em Oxford levando uma vida absolutamente devassa quando surge a oportunidade de aplicar um golpe em Glendenning, descrito por ele como “*parvenu* da nobreza, rico, dizia-se, como Herodes Ático, e de riqueza adquirida com igual facilidade.”⁸³ (POE, 2001, p. 268). Com base nesta crença, e percebendo que a inteligência não era o ponto forte do rapaz, o narrador leva-o para uma mesa de jogo, onde suas maquinações têm início. A princípio, William faz com que ele ganhe uma soma considerável, com o objetivo de angariar sua confiança na capacidade de vencer. Com o passar das horas, Glendenning torna-se devedor de uma alta soma em dinheiro, passando a beber em demasia e a apresentar um comportamento estranho, que deixa o protagonista intrigado:

Desde algum tempo seu rosto perdera a tinteira álcara que lhe dava o vinho; agora, porém, para meu espanto, percebi que ele se tornava de um palor verdadeiramente horrível. Para meu espanto, digo. Glendenning fora apresentado, em meus intensos inquéritos, como imensamente rico, e as quantias que ele até então perdera, embora em si mesmas vastas, não podiam, supunha eu, aborrecê-lo muito seriamente e muito menos afligi-lo tão violentamente. A ideia de que ele estava perturbado pelo vinho que

⁸³ “(...) a young *parvenu* nobleman, Glendinning – rich, said report, as Herodes Atticus – his riches, too, as easily acquired.” (POE, 2010, p. 412).

acabara de tragar foi a que mais prontamente se me apresentou; e, mais para defender meu próprio caráter aos olhos dos meus companheiros do que por qualquer motivo menos interesseiro, eu estava a ponto de insistir, peremptoriamente, para cessarmos o jogo, quando certas expressões saídas dentre o grupo junto de mim e uma exclamação demonstrativa de extremo desespero da parte de Glendenning deram-me a compreender que eu causara sua ruína total sob circunstâncias que, tornando-o um motivo de piedade para todos, deveriam tê-lo protegido dos malefícios mesmo de um demônio.⁸⁴ (POE, 2001, p. 269).

O trecho acima evidencia a ilusão e o deslumbramento nutridos por William em relação à inserção das pessoas na sociedade. Ele havia acreditado que seu rival no jogo era um verdadeiro aristocrata quando, na realidade, não passava de um novo rico, provavelmente um burguês em plena ascensão que, assim como o próprio William, se fizera passar por nobre para obter privilégios em Oxford. Daí talvez a sensação de remorso sentida pelo narrador ao perceber o desespero de Glendenning, que se torna, ele também, o seu duplo, alguém muito parecido consigo por conta de sua inserção social. William confessa experimentar um “intolerável peso de angústia”⁸⁵ que lhe é retirado do peito quando a porta se escancara, as velas se apagam e um estranho, “mais ou menos de minha altura e envolto apertadamente numa capa”⁸⁶, penetra no recinto. (POE, 2001, p. 270). Seu espanto é ainda maior quando o intruso começa a falar:

- Cavalheiros – disse ele, num sussurro baixo, distinto e inesquecível, que me fez estremecer até a medula dos ossos -, cavalheiros, peço desculpas deste meu modo de proceder, porque, assim agindo, estou cumprindo um dever. Não estais, sem dúvida, informados do verdadeiro caráter da pessoa que esta noite ganhou no *écarté* uma soma enorme de Lorde Glendenning. Vou, pois, propor-vos um plano expedito e decisivo de obterdes esta informação, verdadeiramente necessária. Tende a bondade de examinar, à vontade, o forro do punho de sua manga esquerda e os vários pacotinhos que podem ser achados nos bolsos um tanto vastos de seu roupão bordado.⁸⁷ (POE, 2001, p. 270).

⁸⁴ For some time his countenance had been losing the florid tinge lent it by the wine; but now, to my astonishment, I perceived that it had grown to a pallor truly faithful. I say, to my astonishment, Glendenning had been represented to my eager inquiries as immeasurably wealthy; and the sums which he had as yet lost, although in themselves vast, could not, I suppose, very seriously annoy, much less so violently affect him. That he was overcome by the wine just swallowed, was the idea which most readily presented itself; and, rather with a view to the preservation of my own character in the eyes of my associates, than from any less interested motive, I was about to insist, peremptorily, upon a discontinuance of the play, when some expressions at my elbow from among the company, and an ejaculation evincing utter despair on the part of Glendenning, gave me to understand that I had effected his total ruin under circumstances which, rendering an object for the pity of all, should have protected him from the ill offices even of a fiend. (POE, 2010, p. 413).

⁸⁵ “(...) an intolerable weight of anxiety (...)” (POE, 2010, p. 413).

⁸⁶ “(...) about my own height, and closely muffled in a cloak.” (POE, 2010, p. 414).

⁸⁷ ‘Gentlemen’, he said, in a low, distinct, and never-to-be-forgotten *whisper* which thrilled to the very marrow of my bones, ‘Gentlemen, I make an apology for this behavior, because in thus behaving, I am

Nota-se que o duplo, apesar de ainda sussurrar baixo, faz uma fala longa, o que mostra que conquistou autonomia em relação a William. Nesse sentido, é relevante recordar que, no início da narrativa, o protagonista se incomoda profundamente com o tom de voz do sócia, reconhecendo, ao mesmo tempo, que “o seu sussurro característico tornou-se o verdadeiro eco do meu.”⁸⁸ (POE, 2001, p. 264). Estabeleceu-se, portanto, uma relação binária de dependência, na qual William exercia o papel dominante. Todavia, trata-se de uma dependência às avessas, pois o discurso do sócia se constrói, necessariamente, em contraposição à conduta do protagonista. Ao desmascarar William, o duplo dá mostras de que a relação de poder se inverteu, o que nos permite questionar a prepotência de um homem que acredita ter pleno controle sobre sua vida. Expulso pelo dono da casa, e suscetível às opiniões e julgamentos negativos por parte daqueles que estavam presentes à mesa de jogo, William se sente profundamente humilhado e pensa em revidar, mas sua atenção é detida por um fato impressionante:

A capa que eu tinha usado era de uma qualidade rara de pele, quão rara e quão extravagantemente custosa não me aventurarei a dizer. Seu corte, também, era de minha própria e fantástica invenção, pois eu era, em questões dessa frívola natureza, um peralvilho exigente, até o grau mais absurdo. Quando, portanto, o Sr. Preston entregou-me aquilo que apanhara do chão, perto das batentes da porta do aposento, foi com um espanto quase limítrofe do terror que percebi minha própria capa pendente já de meu braço (onde eu sem dúvida a tinha colocado inadvertidamente) e da qual a outra que me apresentavam era apenas a exata reprodução, em todos e até mesmo nos mínimos particulares possíveis. A singular criatura que tão desastrosamente me havia comprometido estivera envolvida, lembrava-me, numa capa, e nenhuma fora usada, absolutamente, por qualquer dos membros do nosso grupo, com exceção de mim mesmo. Conservando alguma presença de espírito, tomei a capa que me foi oferecida por Preston, coloquei-a, sem que o percebessem, por cima de minha própria capa, deixei o aposento com uma resoluta carranca de desafio e, na manhã seguinte, antes mesmo do raiar do dia, iniciei precipitada viagem de Oxford para o continente, num estado de perfeita angústia, de horror e de vergonha.⁸⁹ (POE, 2001, p. 271).

fulfilling a duty. You are, beyond doubt, uninformed of the true character of the person who has to-night won at *écarté* a large sum of money from Lord Glendinning. I will therefore put you upon an expeditious and decisive plan of obtaining this very necessary information. Please to examine, at your leisure, the inner linings of the cuff of his left sleeve, and the several little packages which may be found in the somewhat capacious pockets of his embroidered morning wrapper. (POE, 2010, p. 414).

⁸⁸ “(...) and his singular whisper, it grew the very echo of my own.” (POE, 2010, p. 407).

⁸⁹ The cloak which I had worn was of a rare description of fur; how rare, how extravagantly costly, I shall not venture to say. Its fashion, too, was of my own fantastic invention; for I was fastidious to an absurd degree of coxcombrity, in matters of his frivolous nature. When, therefore, Mr. Preston reached me that which he had picked upon the floor, and near the folding doors of the apartment, it was with an astonishment nearly bordering upon terror, that I perceived my own already hanging on my own arm (where I had no doubt unwittingly placed it), and that the one presented me was but its exact counterpart in every, in even the minutest possible particular. The singular being who had so

Mais uma vez, percebe-se o quanto o vestuário é relevante na narrativa, seja para reforçar a índole perdulária do protagonista, indicando o estrato social ao qual ele pertence, seja para funcionar como um elemento de identificação com o sósia. A presença da capa também é responsável por reforçar a atmosfera fantástica do enredo, comportando-se como uma metonímia que remete à presença cada vez mais perturbadora do duplo, que passa a perseguir o narrador em suas constantes viagens à Europa: “Da sua inescrutável tirania eu fugia por fim, tomado de pânico, como de uma peste; e até aos confins da terra *fugi em vão*.”⁹⁰ (POE, 2001, p. 271).

Torna-se clara, a esta altura do enredo, a predisposição do herói moderno em ser nômade, em uma tentativa de valorar seu egocentrismo e não se prender a ninguém. (WATT, 1997). No caso de William, tal tentativa é frustrada devido à perseguição do sósia, que questiona os limites de seu individualismo ao mostrar que a convivência com outros seres humanos é necessária e inevitável. Ao mesmo tempo em que possui um temperamento autoritário, o narrador, por se sentir ameaçado pelo poder do duplo, resolve submeter-se passivamente ao seu domínio, o que sinaliza novamente a divisão da personalidade. De acordo com o próprio William, sua submissão se deve ao medo e aos sentimentos extremos de fraqueza e desamparo, que se alternam com uma rebeldia exaltada pelo vinho, a ponto de fazê-lo querer romper o ciclo da dominação com base na ideia de que “com o aumento de minha própria firmeza, a do meu carrasco sofria uma diminuição proporcional.”⁹¹ (POE, 2001, p. 272).

Se em “William Wilson” o protagonista nega e até mesmo combate a dependência em relação ao social, em “O espelho” tal dependência é reconhecida e percebida como essencial para a manutenção da sanidade de Jacobina:

Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac, tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muito anos depois, li uma poesia

disastrously exposed me, had been muffled, I remembered, in a cloak; and none had been worn at all by any of the members of our party, with the exception of myself. Retaining some presence of mind, I took the one offered me by Preston; place it, unnoticed, over my own; left the apartment with a resolute scowl of defiance; and, next morning ere dawn of day, commended a hurried journey from Oxford to the continent, in a perfect agony of horror and of shame. (POE, 2010, p. 415).

⁹⁰ “From his inscrutable tyranny did I length flee, panic-stricken, as from a pestilence; and to the very ends of the earth *I fled in vain*.” (POE, 2010, p. 415).

⁹¹ “(...) with the increase of my own firmness, that of my tormentor underwent a proportional diminution?” (POE, 2010, p. 416).

americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever! – For ever, never!* confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: - *Never, for ever! – For ever, never!* Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. *Tic-tac, tic-tac*. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... (ASSIS, 2008, p. 326).

Percebe-se uma espécie de retardamento do tempo narrativo, efeito que é criado linguisticamente pelo uso das expressões “*tic-tac*” e “*Never, for ever – For ever, never*”. Cabe ressaltar que estes versos são retirados de um poema de Henry Wadsworth Longfellow, contemporâneo de Poe, o que ratifica, mais uma vez, o interesse machadiano por autores norte-americanos. É também possível associar os versos ao refrão de “O corvo”, sendo que o título em inglês do poema de Poe seria um anagrama da palavra *never*, constante no estribilho usado por Machado. (LAGES, in FANTINI, 2008, p. 318). Teríamos, assim, mais uma retomada poeana dentro do universo ficcional machadiano, retomada esta que teria por finalidade imprimir um componente trágico à solidão de Jacobina, causadora de uma imensa angústia pelo fato de retirar de sua vida os elogios e as bajulações responsáveis por construir a máscara social da qual ele depende. Sem a aprovação social, o protagonista se define como “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico.” (ASSIS, 2008, p. 326). O personagem chega até mesmo a sonhar com sua farda e com o efeito que ela causa nas pessoas:

Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono e a consciência de meu ser novo e único – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava. Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal de regresso. *Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?* Nada, coisa nenhuma; tal qual como na lenda francesa. Nada mais do que a poeira da estrada e o capinzal dos morros. Voltava para casa, nervoso, desesperado, estirava-me no canapé da sala. *Tic-tac, tic-tac*. Levantava-me, passeava, tamborilava nos vidros das janelas, assobiava. Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma coisa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. Mas o estilo, como a tia Marcolina, deixava-se estar. *Soeur Anne, soeur Anne...* Coisa nenhuma. Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel. (ASSIS, 2008, p. 326-327).

É possível observar, neste momento da narrativa, que Jacobina usa o sono como refúgio para a situação difícil em que se encontra, sendo que seus sonhos apresentam uma natureza catártica, de realização de seus mais profundos anseios. Persiste o retardamento do tempo narrativo, desta vez manifesto pela expressão francesa e novamente, pelo barulho do pêndulo do relógio.⁹² O personagem ainda declara que, desde que havia ficado sozinho no sítio, não havia se olhado no espelho uma única vez por medo “de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária.” (ASSIS, 2008, p. 327). Assim como em “William Wilson”, a simples ideia de identidade duplicada causa um grande desconforto, que se traduz, no conto machadiano, na recusa em se olhar no espelho, e na narrativa de Poe, na submissão de William à vontade arbitrária de seu sócia.

Ao cabo de dois dias, Jacobina cria coragem para contemplar-se no espelho e se surpreende com a existência de dois reflexos:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. – Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgarçado, mutilado... (ASSIS, 2008, p. 327).

A imagem fragmentada indica que existe uma falta de parâmetros para que Jacobina se identifique como ser humano, o que, mais do que lhe provocar um grande incômodo, ratifica o esvaziamento completo da “alma interior”, bem como a necessidade de buscar, na farda de alferes, aquilo que dá forma e consistência a “alma exterior”:

Lembrou-me de vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. A alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a

⁹² A citação é uma referência ao conto “O Barba-Azul”, de Charles Perrault. Nesta narrativa, Barba-Azul sai de viagem e sua esposa, sem conseguir conter uma imensa curiosidade, entra em um aposento expressamente proibido pelo marido. Sabendo que vai ser morta, ela espera ansiosamente pela chegada dos irmãos que a salvarão da morte, chamando incessantemente pela irmã: “Irmã Anne, você vê alguma coisa que vem?”

pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2008, p. 328).

Ao ler o trecho acima, percebe-se a grande relevância conferida ao vestuário, pois é ele que articula toda a dinâmica social observada na narrativa. Nota-se ainda que a segurança e a autoconfiança do personagem são renovadas, uma vez que ele vai de um lado para outro, gesticulando e sorrindo, como se tivesse encontrado novamente a si mesmo. Há, portanto, uma aparente solução para o dilema existencial de Jacobina, solução esta que aponta para o esvaziamento da “alma interior”, representativa da subjetividade, e para a prevalência da “alma exterior”, que representa a crença na importância dos códigos e valores que balizam a vida social.

Em “William Wilson”, o espelho irá desempenhar um papel semelhante. Os trechos finais do conto tratam do embate final entre William e seu sócia, confronto este que terá lugar em uma festa carnavalesca na mansão do Duque Di Broglio. Este é descrito como “velho e caduco”⁹³, casado com uma mulher jovem, alegre e bela que consiste no principal interesse do narrador. Trata-se de um baile de máscaras, e a jovem, “com uma confiança igualmente inescrupulosa, me havia previamente revelado o segredo da fantasia com que estaria trajada.”⁹⁴ (POE, 2001, p. 272). Transparece, mais uma vez, o desejo de ascender socialmente, bem como a violência exercida em relação à classe aristocrática, que se caracteriza pela futilidade e pela promiscuidade, aspectos dos quais William tenta se aproveitar em privilégio próprio. Além disso, é simbólico que o enfrentamento com o duplo tenha lugar em um baile de máscaras ocorrido no Carnaval, uma vez que a festa carnavalesca, de acordo com Mikhail Bakhtin, é um momento de inversão da ordem dominante, instaurador de uma lógica ao avesso, marcada pelo questionamento de valores e papéis sociais. (BAKHTIN, 1993). O uso das máscaras, por sua vez, remete à dissolução da identidade pessoal e social, e ao triunfo da alteridade

⁹³ “aged and doting.” (POE, 2010, p. 417).

⁹⁴ “With a too unscrupulous confidence she had previously communicated to me the secret of the costume in which she would be habited (...)” (POE, 2010, p. 417).

durante o tempo reservado à transgressão. No conto de Poe, é no Carnaval que tudo se torna possível, desde o encontro amoroso de William com uma mulher de classe social superior até o embate com o lado sombrio e tortuoso de sua personalidade, representado pelo sósia. Até o momento da festa, o protagonista sempre usou uma máscara social da qual nunca quis se despir; contudo, é no Carnaval que tal máscara irá cair, possibilitando a manifestação da alteridade que tanto lhe atormenta⁹⁵.

Quando William está quase conseguindo se aproximar da esposa do duque, o sósia reaparece usando uma roupa inteiramente igual à sua, o que provoca no protagonista uma reação de cólera desmedida. Segue-se uma breve luta na qual ele enterra uma espada no peito de seu duplo, identificando, para seu horror, um grande espelho na parte mais alta do quarto. Tal espelho, ao invés de refletir a imagem do sósia, refletia sua própria imagem “com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantando-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante.”⁹⁶ (POE, 2001, p. 273). Ao olhar para seu adversário, fica ainda mais apavorado ao perceber as semelhanças entre os dois: “Nem um fio em todo o seu vestuário, nem uma linha em todas as acentuadas e singulares feições de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, *os meus próprios!*”⁹⁷ (POE, 2001, p. 273). Ao se dirigir a William, o sósia não mais sussurra e sim, articula uma voz que é, na realidade, a voz do próprio protagonista: “*Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!*”⁹⁸ (POE, 2001, p. 273-274). Ratifica-se, nessa fala final, a ideia de que o sósia é o “outro” de William, sendo que sua morte simboliza a morte social do protagonista. Assim sendo, o sósia, apesar de se dar por vencido no embate, esclarece que tal vitória implica no óbito simbólico do

⁹⁵ O Carnaval, bem como o baile de máscaras, aparecem em outros dois contos de Poe, como forma de simbolizar o desregramento e a inversão dos papéis sociais. Em “O barril de Amontillado”, Montresor resolve se aproveitar da festa carnavalesca para assassinar seu amigo Fortunato, que se encontra totalmente embriagado pelo vinho e inebriado pela diversão. Em “A máscara da morte rubra”, o príncipe Próspero organiza uma festa à fantasia na qual a peste que dizima os habitantes de seu reinado, chamada de “Morte Rubra”, consegue entrar e mata todos os convivas.

⁹⁶ “(...) but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.” (POE, 2010, p. 418).

⁹⁷ “Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*” (POE, 2010, p. 418).

⁹⁸ “*You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered myself.*” (POE, 2010, p. 418).

narrador, que se transforma em um pária social por não ter sabido lidar com a sua duplicidade.

A narrativa de “O espelho” se encerra com o término do relato de Jacobina, que simplesmente abandona seus companheiros: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.” (ASSIS, 2008, p. 328). A frase marca o retorno do narrador em terceira pessoa, que denuncia a conduta excêntrica do protagonista e reforça a inadmissibilidade de réplica. De fato, a narrativa do espelho é tão extraordinária que não resta a Jacobina outra alternativa a não ser descer as escadas e sair do recinto, movimento este que pode ser interpretado como a descida do alto das preocupações transcendentais e metafísicas, encenando, para Cilaine Cunha, “o fim de uma tradição que dramatiza metafisicamente os conflitos do indivíduo.” (CUNHA, 2006, p. 52). Nesse sentido, justifica-se o uso do foco narrativo em primeira pessoa, já que, se o narrador em terceira pessoa se limitasse a uma única perspectiva, Machado de Assis não teria “logrado reproduzir o complexo sistema social que envolve a sua época, o que o dissenso e a reprodução de verdades contradizentes podem proporcionar.” (CUNHA, 2006, p. 55).

Há ainda um outro motivo capaz de explicar a recusa de Jacobina em empreender um debate democrático sobre a natureza da alma e relativizar as verdades sobre a vida: sua posição social como capitalista. De acordo com Rodrigues, Jacobina foge da discussão “porque ela levaria ao questionamento de seus *status quo* como capitalista.” (RODRIGUES, 2006, p. 248). O próprio capitalismo é um sistema que não aceita réplicas, o que nos permite interpretar “O espelho” como uma observação sagaz de um tempo no qual se observa “a passagem inexorável do ter, que já substituíra o ser, para o parecer no interior do sistema capitalista, o que só iria se perfazer mais tarde mesmo nas nações europeias ou nos Estados Unidos.” (RODRIGUES, 2006, p. 247). Assim, a imagem de Jacobina no espelho sem a farda de alferes simbolizaria a imagem esboçada e ainda difusa daquilo que tomava conta do mundo, o que mostra a sensibilidade machadiana em antever os problemas e conflitos decorrentes da modernização e da modificação nos sistemas econômico, social e financeiro.

Tanto “O espelho” quanto “William Wilson” colocam em xeque a autonomia do ser humano em relação às instituições sociais, desfazendo as ilusões de autossuficiência nutridas por personagens que se caracterizam pela prepotência e pelo egocentrismo. Em ambas as narrativas, o fantástico é o elemento que articula o

contraponto entre “modernidade líquida” e “modernidade sólida”, pois é a partir de narrativas insólitas, relatadas em ambientes fantasmagóricos, que a subjetividade dos personagens será desnudada e a dúvida em relação à racionalidade será instaurada. Dessa maneira, pode-se retomar a noção de “alegoria moderna” tal como foi proposta por Antonio Candido, uma vez que os contos analisados retratam a ambivalência advinda de uma inserção problemática em um contexto moderno, que estabelece novas condutas, novas crenças e novas formas de interação entre as pessoas.

Nos textos que serão analisados a seguir, o fantástico irá articular a tensão entre o novo e o velho, a tradição e a modernidade, a crença na ciência e o desencanto em relação a ela, o que nos permite analisá-los levando em consideração o paradoxo que permeia a identidade moderna. Em “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”, tal identidade será desconstruída pelos discursos questionadores da múmia e de Alcibíades, representantes de um passado que a modernidade acredita estar enterrado, mas que retorna com força total para contestar uma época que se convencionou chamar de moderna.

2.3 “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”: a desconstrução da identidade moderna

Uma múmia egípcia ressuscitada por meio de um experimento realizado por pesquisadores e um ilustre general grego que retorna à vida após uma evocação espírita. Estes são os temas principais de “Pequena conversa com uma múmia”, publicado em 1845, e “Uma visita de Alcibíades”, publicado em 1876 no *Jornal das Famílias* sob o pseudônimo Victor de Paula, e posteriormente, na coletânea *Papéis avulsos*, de 1882. Nestes contos, tanto Poe quanto Machado de Assis constroem um embate entre a tradição, personificada pela múmia e pelo grego Alcibíades, e a modernidade, representada por narradores que, assim como Jacobina e William Wilson, encarnam uma autossuficiência que será questionada por meio de um diálogo com figuras pertencentes a um passado considerado arcaico, que teria sido supostamente superado pelos avanços da modernização.

A já citada tese de doutorado de Ana Maria Zanoni da Silva, que trata especificamente do humor na obra de Poe, é a referência que servirá como baliza

para a análise que será desenvolvida, uma vez que traz contribuições interessantes para uma reflexão produtiva acerca da construção (e da desconstrução) da identidade moderna e das demais temáticas que aparecem nas narrativas. Também serão referidos uma série de autores que se debruçam sobre a faceta crítica do autor, algo de fundamental importância para a discussão de “Pequena conversa com uma múmia”, especialmente se considerarmos que a narrativa levanta uma série de dados relativos ao contexto norte-americano da época do autor.

Estudar o humor na obra de Poe parece algo inusitado, já que este autor se notabilizou pelos seus contos de terror, mistério e morte, o que ajudou a formar um estereótipo calcado apenas no aspecto grotesco de suas narrativas. Para Ana Maria Silva, tal estereótipo limita consideravelmente o escopo de análise da obra poeana, fazendo com que a faceta humorística do escritor seja muito pouco explorada pela crítica, que tende a interpretar sua produção literária como produto de uma vida conturbada e marcada pelos excessos do álcool. (SILVA, 2007). Para Robert Tally Jr.,

Apesar de Poe ser, de alguma forma, uma figura central na história dos Estados Unidos, e de continuar sendo um dos autores mais populares deste país, sua obra resiste a uma incorporação à imagem nacional construída pelos americanos. Além disso, Poe atacava a América imaginária por meio de uma abordagem satírica, fantasiosa e crítica, usada por ele para subverter os costumes existentes e as práticas ideológicas da vida americana do século XIX, práticas estas que se tornariam centrais nos estudos literários americanos do século XX em diante.⁹⁹ (TALLY JR., 2014, p. 2, tradução minha).

Prosseguindo em seu raciocínio, o autor ainda afirma que Poe lançava mão do humor e de uma mentalidade aberta ao cosmopolitismo a fim de “zombar deliberadamente da retórica que predomina nos discursos nacionalistas de sua época.”¹⁰⁰ (TALLY JR., 2014, p. 2-3, tradução minha). Esta perspectiva pode ser validada a partir da análise de “Pequena conversa com uma múmia”, em que Poe usa o humor com o objetivo de exercer uma contundente sátira ao contexto social norte-americano do século XIX, marcado pela euforia dos avanços científicos e por

⁹⁹ Although Poe is in some ways a central figure in the history of the United States, and he remains the among the most popular authors born in the U.S, Poe’s work resist incorporation into the national self image. Indeed, Poe savages that imaginary America by means of a satirical, fantastic and critical approach that he uses to subvert both the actually existing customs and practices of the nineteenth-century American life and ideological foundations of what will become the field of American literary studies of the twentieth century and beyond.

¹⁰⁰ “(...) to make deliberate sport of the rhetoric which predominates the nationalist discourses of the day.”

uma mentalidade que tendia a valorizar em demasia as conquistas do presente e menosprezar as do passado. Tal mentalidade transparece no diálogo entre a múmia e os pesquisadores que a ressuscitam, em uma irônica contraposição entre o antigo e o moderno que se torna satírica por “desinflar os falsos heróis, os impostores e os charlatões, que almejam um respeito que não lhes é devido.” (HODGART, apud SILVA, 2007, p. 150, tradução de Ana Maria Silva).¹⁰¹ Assim sendo, Poe consegue, por meio da comicidade, criticar e até mesmo denunciar a superficialidade e o pensamento tacanho que norteava as condutas adotadas pela comunidade científica do século XIX, que também possuía um lado obscuro, marcado por farsas, trapagens e charlatanices que visavam não o reconhecimento coletivo e sim, o prestígio individual. (SILVA, 2007, p. 151).

Machado de Assis também é um autor que apresenta um lado cômico, veiculado em várias de suas narrativas, entre elas a já citada novela “O alienista”. A ironia é o principal veículo de manifestação do humor machadiano, o que confere à obra do escritor “um incontestável caráter de atualidade.” (GAI, 2008, p. 95). De acordo com Ernest Behler (1997), existe um elo entre a ironia e a consciência da modernidade literária, uma vez que a primeira, por seu caráter ambivalente, pode ser interpretada como a materialização dos paradoxos que estão imbuídos nos processos modernizadores. Marisa Lajolo, em artigo sobre Machado de Assis, sintetiza desta forma o uso que o autor faz da ironia:

(...) a ironia com que Machado contempla o mundo de seus romances e contos (...) é eficientíssima como postura literária, identificando um contador de casos que sabe tomar distância do que conta e do que sabe, também, manter o leitor à distância. Afinal, é necessário um afastamento do objeto para que se possa ter um ângulo de visão mais abrangente. Nada de envolvimento, nada de parcialismos. (LAJOLO, 1990, p. 144).

O distanciamento e a imparcialidade referidos por Lajolo serão recorrentes nos contos de *Papéis avulsos*, que se caracterizam pela cínica observação de aspectos da vida social e pelo uso amadurecido de estratégias narrativas variadas, entre elas a alegoria, como analisado em “O espelho” e “Teoria do medalhão”. “Uma visita de Alcibíades” também pode ser classificado como uma narrativa alegórica, uma vez que o embate entre o narrador, típico homem moderno do século XIX, e Alcibíades, representante contumaz da sociedade grega antiga, é representativo de

¹⁰¹ “(...) desinflar a los falsos héroes, los impostores y los charlatanes, que pretenden um respeto que no les es debido (...)” (HODGART, 1968, p. 28).

um confronto mais amplo entre a tradição e a modernidade. Na visão de Eunice Piazza Gai, “o conto apresenta as principais características da estética machadiana: enigmático, irônico, sutil, relativista.” (GAI, 2008, p. 95). Tais características contrapõem-se à contundência e ao sarcasmo de Poe em “Pequena conversa com uma múmia”, ainda que as duas narrativas sejam muito semelhantes em relação à temática e à abordagem dos conflitos experimentados pelo sujeito moderno.

Outro aspecto relevante a ser explorado na análise que será feita a seguir, em especial na narrativa de Poe, diz respeito aos limites da ciência moderna. A postura ambígua dos artistas modernos fez com que representassem o avanço científico com um misto de interesse e de repulsa, glorificando e ao mesmo tempo, temendo que tal avanço destruísse aspectos que ainda poderiam ser valorizados pelos indivíduos. Este tensionamento é explorado por Baudelaire em “Salão de 1859”, mais especificamente no que diz respeito ao surgimento da fotografia, percebida com reticência e até mesmo, com uma certa revolta:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluir seus esboços, essa mania coletiva possuía não só o caráter de cegueira e imbecilidade, mas assumia também o gosto de uma vingança. Não acredito, ou pelo menos não quero acreditar, que uma conspiração tão estúpida em que, como em todas as outras, encontramos os maus e os otários possa ter sucesso de maneira tão cabal; mas estou convencido de que os processos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...) Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará – ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é de ser serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura.¹⁰² (BAUDELAIRE, 2006, p. 802).

¹⁰² Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare (...) S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. (BAUDELAIRE, 1868, p. 260-261).

Baudelaire advoga o estabelecimento de um espaço específico para a fotografia, que, assim como a imprensa e a estenografia, não poderia jamais suplantiar a literatura e as outras artes. Isto não significa, contudo, que ele simplesmente abominasse a fotografia, mas sim que temia sua preponderância sobre as outras artes pelo fato de representar o esvaziamento da capacidade imaginativa do artista, ideia esta que fica clara na passagem abaixo:

Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós!¹⁰³ (BAUDELAIRE, 2006, p. 803).

A postura crítica do poeta evidencia toda a sua ambivalência em relação ao progresso científico, que é visto com bons olhos e ao mesmo tempo, temido devido ao seu potencial de desconstruir e desagregar “o que há de mais etéreo e de mais imaterial.”¹⁰⁴ (BAUDELAIRE, 2006, p. 803). Tal ambivalência, bem como a problematização em relação aos limites da ciência, também aparecerá em “Pequena conversa com uma múmia”, mais especificamente no discurso questionador da múmia, que considera insignificante o progresso observado na sociedade norte-americana, contrapondo a ele o avanço científico que teve lugar na época dos egípcios. Em “Uma visita de Alcibíades”, a ambiguidade se estabelece com a evocação, por parte de um narrador inserido no contexto da modernidade, do espírito de um ilustre general grego, em uma atitude que, além de representar o embate com a tradição, pode ser interpretada como uma sátira ao surgimento da doutrina espírita no século XIX.

Em todos os contos analisados até agora, a figura do narrador se revelou de fundamental importância para compreender não só os conflitos identitários enfrentados pelos personagens, mas também os temas principais das narrativas. Tanto o conto de Poe quanto o de Machado são narrados em primeira pessoa, o que tem implicações diretas na forma de abordar a (des)construção de uma identidade

¹⁰³ Que'lle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que les temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine d'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! (BAUDELAIRE, 1868, p. 261-262).

¹⁰⁴ “(...) ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?” (BAUDELAIRE, 1868, p. 263).

que se diz moderna. Em “Pequena conversa com uma múmia”, temos o que Norman Friedman (2002) chama de “narrador-testemunha”. Este tipo de narrador participa indiretamente da história a ser narrada, o que lhe dá uma certa autoridade para narrar. Ao mesmo tempo, a narrativa não deixa de ser subjetiva e povoada pelas suas impressões e sensações pessoais, como é o caso do narrador de Poe, que se encontra em um estado bastante particular, conforme expresso no trecho abaixo:

O banquete da noite precedente me abalara um tanto os nervos. Estava com uma terrível dor de cabeça e sentia-me desesperadamente sonolento. Em vez de sair, portanto, para passar a noite fora como tencionava, ocorreu-me que coisa mais avisada não poderia fazer senão comer uma ceiazinha e meter-me imediatamente na cama (...) Tendo dessa forma concluído uma refeição frugal e metido na cabeça meu barrete de dormir, com a serena esperança de gozar dele, até o meio-dia seguinte, repousei a cabeça no travesseiro e, graças a uma excelente consciência, mergulhei sem demora no mais profundo sono.¹⁰⁵ (POE, 2001, p. 594).

Logo após conciliar o sono, o narrador recebe um bilhete de seu amigo, o Dr. Ponnonner, que o convida para assistir ao exame de uma múmia encontrada nas montanhas da Líbia, às margens do rio Nilo. Tal convite contraria as disposições de um homem cansado, sonolento e alterado por conta da ingestão de cervejas pretas, fazendo com que expresse um enorme desencanto ao perceber que não poderá fazer o que deseja: “Mas quando teve a humanidade satisfeitas as suas esperanças?”¹⁰⁶ (POE, 2001, p. 595). De acordo com Nicolas Totti Leite, ao ter seu sono interrompido o narrador expressa sua insatisfação diante de sua condição de homem burguês, “prisioneiro dos costumes, dos valores e das crenças de seu tempo e da sua sociedade.” (LEITE, 2011, p. 3). Sobre este aspecto, Robert Tally Jr. afirma que o próprio Poe, durante as décadas de 1830 e 1840, “fazia parte da cultura burguesa que estava se consolidando, apesar de ter se mantido alheio a esta mesma cultura, em parte devido ao distanciamento crítico que era exigido pela sua atuação profissional (...)”¹⁰⁷ (TALLY JR., 2014, p. 3, tradução minha). Tal

¹⁰⁵ The symposium of the preceding evening had been a little too much for my nerves. I had a wretched headache, and was desperately drowsy. Instead of going out, therefore, to spend the evening, as I had proposed, it occurred to me that I could not do a wiser thing than just eat a mouthful of supper and go immediately to bed (...) Having thus concluded a frugal meal, and donned my night-cap, with the sincere hope of enjoying it till noon the next day, I placed my head upon the pillow, and, through the aid of a capital conscience, fell into a profound slumber forthwith. (POE, 2010, p. 865).

¹⁰⁶ “But when were the hopes of humanity fulfilled?” (POE, 2010, p. 865).

¹⁰⁷ “During the 1830s and 1840s, Poe was very much a part of the burgeoning national culture that was emerging and consolidating itself, yet he also remained aloof from it, in part through the critical distance he maintained as part of his professional calling (...)”

distanciamento explicaria a representação crítica da condição burguesa, que compreende o incômodo do narrador diante da necessidade de conviver com os outros e de satisfazer necessidades que não são suas.

Além disso, o narrador deixa transparecer sua ironia ao afirmar querer fazer uma “refeição frugal” quando, na realidade, havia ingerido uma quantidade considerável de álcool, tornando seu relato pouco confiável. Tal postura contrasta com a autoridade conferida pela posição de narrador testemunha, que, na visão de Ana Maria Silva, apresenta o “distanciamento necessário para que o leitor não desconfie de sua autoridade”, uma vez que não participará diretamente dos fatos a serem relatados. (SILVA, 2007, p. 149). Levando em consideração o contraste apontado acima, pode-se afirmar que o narrador se encontra em uma posição ambígua, o que antecipa o embate histórico e ideológico que se desenvolverá ao longo da narrativa.

O conto de Machado, por sua vez, nos é apresentado em formato epistolar, o que teoricamente acentuaria a subjetividade do relato, dado o caráter predominantemente confessional do gênero carta. As indicações de tempo e espaço ajudam a conferir uma maior verossimilhança à narração, aumentando a confiabilidade do narrador machadiano, que inicia a carta da seguinte forma: “Desculpe vossa excelência o tremido da letra e o desgrehado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco.” (ASSIS, 2008, p. 328). A declaração acima sugere uma enorme perturbação emocional, que, juntamente com a indicação do destinatário da carta (o chefe de polícia da corte), ajuda a construir uma atmosfera de mistério, tragédia e suspense, pois a primeira coisa que vem na mente do leitor é a ocorrência de um crime, de um acidente ou de algum acontecimento mais grave. Perceberemos ainda que a escrita da carta, apesar da longa amizade que parece existir entre o desembargador e seu destinatário, é burocrática e protocolar, com um tom formal que contrasta profundamente com a comicidade da história e com o insólito fato que será narrado. (PEREIRA, 2011, p. 5). Assim sendo, tanto “Pequena conversa com uma múmia” quanto “Uma visita de Alcibíades” são carregados da dissonância característica da literatura moderna, dissonância esta que se materializa na postura ambígua dos narradores, divididos entre demonstrar confiabilidade e desconstruí-la com expressões duvidosas de estados emocionais alterados.

Poe e Machado de Assis constroem suas narrativas com detalhes de momentos históricos diferentes, possibilitando, com isto, a ancoragem documental

do discurso literário no discurso da História. No conto de Machado, recupera-se o passado dos gregos antigos, ao passo que no conto de Poe o passado recuperado é o da sociedade do antigo Egito. Soma-se a isso o fato de que ambos os autores lançam mão do fantástico para tecer as críticas a certos aspectos da modernidade e do progresso, o que, juntamente com a convivência entre o sério e o cômico, acaba colaborando para o tensionamento de percepções que emergirá a partir do discurso da múmia e do general Alcibíades. O fantástico de fato articula o contraste entre presente e passado, que na visão de Ana Maria Silva, suscita comicidade por revelar um outro contraste: realidade e aparência. (SILVA, 2007, p. 156). É com base neste confronto que as narrativas irão circunscrever a sociedade do século XIX, sugerindo, a partir de tal crítica, que o passado pode apresentar pontos de superioridade em relação a um presente de perspectivas achatadas, que se revela limitado e não tão desenvolvido quanto seus entusiastas haviam imaginado.

Machado de Assis, ao escolher Alcibíades como protagonista, estabelece relações de intertextualidade que não devem ser negligenciadas nesta análise. No segundo parágrafo da narrativa, o narrador já nos dá a entender que o texto irá se mover entre duas realidades distintas, uma delas evocada pela leitura de uma obra pertencente à Antiguidade clássica:

Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. Vossa excelência, que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que vossa excelência lhe dava, e tão intensa que me ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra. Depois de jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Hezergovina, a guerra dos carlistas, a rua do Ouvidor, o circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária. (ASSIS, 2008, p. 328).

O tomo ao qual o narrador se refere é intitulado *Vidas paralelas*, no qual Plutarco escreve as biografias de 64 figuras ilustres de seu tempo, construindo, com isso, um verdadeiro panorama da vida na Antiguidade greco-latina. É importante ressaltar que o prosador grego analisa Alcibíades em paralelo com o também general Caio Márcio Coriolano, fazendo uma comparação entre ambos, emitindo julgamentos ou distinções de profundo teor psicológico, mais do que moralista. (GAI,

2008, p. 99). Talvez Machado de Assis tenha se inspirado em tal comparação a fim de construir o contraponto entre tradição e modernidade, o que faz com que a referência a Plutarco funcione como ponto de ancoragem na narrativa. Na visão de Marta de Senna, é através das citações e das referências que Machado controla a recepção do leitor, estabelecendo relações de intertextualidade que “desempenham papel fundamental na estruturação da narrativa, tanto na urdidura da trama como na caracterização dos personagens.” (SENNA, 2008, p. 11). No conto em questão, o diálogo com um autor clássico cumpre a função de tensionar a narrativa com o objetivo de evidenciar a importância do passado histórico e literário para a constituição do presente. Tal importância é reconhecida pelo próprio narrador, que admite ter escolhido o livro de Plutarco para fugir de sua vida moderna e, por que não dizer, monótona:

A página aberta acertou de ser a vida de Alcibíades. Deixei-me ir ao sabor da loquela ática; daí a nada entrava nos jogos olímpicos, admirava o mais guapo dos atenienses, guiando magnificamente o carro, com a mesma firmeza e donaire com que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos. Imagine vossa excelência se vivi! Mas, o moleque entrou e acendeu o gás; não foi preciso mais para fazer voar toda a arqueologia da minha imaginação. Atenas volveu à historia, enquanto os olhos me caíam das nuvens, isto é, nas calças de brim branco, no paletó de alpaca e nos sapatos de cordovão. E então refleti comigo:
- Que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?
(ASSIS, 2008, p. 328-329).

A tensão existente entre o passado remoto e o presente imediato fica bem clara no trecho acima, em especial no devaneio que é interrompido pelo moleque que entra para acender o gás. Conforme sinalizado no início da narrativa, a devoção do narrador pela língua e pela cultura gregas o torna suscetível a estes devaneios, o que evidencia não só a sua alienação como também o poder exercido pela literatura, que oferece ao leitor a experiência de fruição estética, libertando-o das amarras de seu tempo para que ele tome conhecimento de formas de vida que são muito diferentes da sua. Dessa forma, o narrador esquece, ainda que por pouco tempo, da insurreição da Hezergovina, da guerra dos carlistas, da rua do Ouvidor e do circo Chiarini para penetrar no mundo grego antigo e se questionar quanto ao seu modo de se vestir, perguntando-se qual seria a opinião de Alcibíades a respeito das “calças de brim branco”, do “paletó de alpaca” e dos “sapatos de cordovão”. O questionamento responsável pelo conflito entre moderno e arcaico está centrado em um aspecto que o narrador, ao que tudo indica, considera essencial para sua

inserção e afirmação no mundo: o vestuário. Este desempenha um papel relevante tanto em “Uma visita de Alcibíades” quanto em “Pequena conversa com uma múmia”, conforme analisaremos a seguir.

No conto de Poe, o ponto de contato com a tradição é a múmia descoberta por um amigo do Dr. Ponnonner, trazida para os Estados Unidos para a realização de um exame minucioso. De acordo com o narrador, a múmia se encontra dentro de uma grande caixa oblonga feita de papiro, “densamente ornamentada de pinturas representando cenas funerárias e outros assuntos fúnebres, entre os quais serpeavam, nas mais variadas posições, numerosas séries de caracteres hieroglíficos, significando, sem dúvida, o nome do falecido.”¹⁰⁸ (POE, 2001, p. 596). O Sr. Gliddon, que domina o idioma egípcio, consegue identificar, em meio a tais caracteres, o nome *Allamistakeo*, que nada mais é, na tradução de Oscar Mendes, do que a expressão inglesa *all a mistake*, que significa “tudo uma burla”, com o acréscimo de um “o”. Na visão de Ana Maria Silva, Poe emprega um trocadilho para dar nome à múmia, conjugando em um só termo a sátira que será desenvolvida na sequência. (SILVA, 2007, p. 150). Para a autora, o nome *Allamistakeo* antecipa o caráter burlesco da trajetória dos personagens do conto:

O efeito almejado pela epopeia burlesca nunca consiste simplesmente na contraposição entre o antigo e o moderno, no contraste entre o modo de vida antigo e o moderno, bem e mal respectivamente, ainda que habitualmente inclua um contraste que proporciona também o prazer de pôr as mãos sobre os valores, as convenções e estilos tradicionais de época. (HODGART, apud SILVA, 2006, p. 150, tradução de Ana Maria Silva).¹⁰⁹

O caráter burlesco se manifesta na decisão de desenfaixar a múmia, atitude esta tomada com a finalidade de obter prestígio e reconhecimento pessoal, algo que acaba não se concretizando. Assim sendo, a narrativa de Poe se desenvolve no sentido de mostrar que a ciência, e talvez a própria modernidade, é uma verdadeira burla, daí a escolha do trocadilho para dar nome à múmia egípcia. O caixão onde ela se encontra, aliás, é o primeiro indício da modernidade dos egípcios, assim como o

¹⁰⁸ “It was thickly ornamented with paintings, representing funeral scenes, and other mournful subjects – interspersed among which, in every variety of position, were certain series of hieroglyphical characters, intended, no doubt, for the same of the departed.” (POE, 2010, p. 867).

¹⁰⁹ El efecto buscado por la epopeya burlesca nunca consiste simplemente en la contraposición entre lo antiguo y lo moderno, en el contraste entre el modo de vida antiguo y el moderno, bueno e malo respectivamente, aunque habitualmente incluye tal contraste, proporciona también el placer de poner las patas arriba los valores, convenciones y estilos tradicionales de la época. (HODGART, 1968, p. 23-24).

próprio cadáver, que surpreende os pesquisadores com uma rica decoração que em nada corresponde às suas expectativas:

Esperáramos encontrá-lo, como de costume, enrolado em numerosas faixas, ou ligaduras de linho; mas, em lugar destas, encontramos uma espécie de bainha, feita de papiro e revestida duma camada de gesso, densamente dourada e pintada. As pinturas representavam assuntos relativos a supostos deveres da alma e sua apresentação a diferentes divindades, com numerosas figuras humanas idênticas, intentando representar, bem provavelmente, retratos de pessoas embalsamadas (...) Em torno do pescoço, assim desembainhado, havia uma colar de grãos de vidro cilíndricos, diversamente coloridos e arranjados de modo a formar imagens de divindades, do escaravelho, etc., com o globo alado. Na parte mais delgada da cintura havia um colar semelhante ou cinturão.¹¹⁰ (POE, 2001, p. 596).

A extrema sofisticação do cadáver nos mostra que não se trata de uma múmia qualquer, e sim de um membro de alguma dinastia importante do antigo Egito. Encontraremos ainda mais uma série de detalhes que indicarão a modernidade dos egípcios, tais como a carne do cadáver em ótimo estado de conservação, sem nenhum odor desagradável, os dedos e as unhas “brilantemente dourados”¹¹¹, e os olhos, que são de vidro e imitam “maravilhosamente os naturais, com exceção da fixidez do olhar, um tanto demasiado acentuada.”¹¹² (POE, 2001, p. 596). Todos estes elementos causam surpresa nos cientistas, mostrando que estes subestimaram a capacidade dos antigos na arte da conservar os cadáveres. O Sr. Gliddon, por exemplo, é de opinião de que o embalsamamento da múmia teria sido feito com asfalto, suposição esta que se revela falsa, uma vez que, “tendo raspado a superfície com um instrumento de aço e lançado ao fogo um pouco do pó assim obtido, o cheiro de cânfora e de outras gomas aromáticas se tornou sensível.”¹¹³ (POE, 2001, p. 598).

¹¹⁰ We had expected to find it, as usual, enveloped in frequent rolls, or bandages, of linen; but, in place of these, we found a sort of sheath, made of papyrus, and coated with a layer of plaster, thickly gilt and painted. The paintings represented subjects connected with the various supposed duties of the soul, and its presentation to different divinities, with numerous identicals, intended, very probably, as portraits of persons embalmed (...) Around the neck thus unsheathed, was a collar of cylindrical glass beads, diverse in color, and so arranged as to form images of deities, of *scarabeus*, etc., with the winged globe. Around the small of the waist was a similar collar or belt. (POE, 2010, p. 867).

¹¹¹ “(...) brilliantly gilded” (POE, 2010, p. 867).

¹¹² “(...) were very beautiful and and wonderfully life-like, with the exception of somewhat too determined a stare.” (POE, 2010, p. 867).

¹¹³ “(...) on scraping the surface with a steel instrument, and throwing into the fire some of the powder thus obtained, the flavor of camphor and other sweet-scented gums became apparent.” (POE, 2010, p. 868).

O Dr. Ponnonner também demonstra ter um profundo conhecimento acerca das técnicas antigas de embalsamamento, o que se mostrará falho, pois a própria múmia, ao ser ressuscitada, desmistificará o processo com base em informações que os pesquisadores desconhecem. Mais adiante, perceberemos que estes dados constituem o cerne do conflito entre tradição e modernidade, sendo representativos de uma ciência fundamentada em pressupostos totalmente falsos e sem nenhum respaldo histórico. Ao confrontar a sabedoria antiga com o conhecimento tido como moderno, a narrativa denuncia a postura megalomaníaca de uma comunidade científica que se recusa a admitir a existência de ciência em épocas anteriores à sua, recusando, com isso, o reconhecimento de uma alteridade que causa espanto e que deve, portanto, ser mumificada. (SILVA, 2007, p. 149).

A intenção dos pesquisadores era realizar um exame interno e minucioso na múmia mas, como não haviam encontrado nenhuma abertura no cadáver, resolvem desistir da empreitada. Todavia, um dos presentes sugere que seja feita uma experiência com a pilha de Volta, muito famosa na época de Poe, tendo sido inventada em 1800 pelo físico italiano Alessandro Volta (1745-1827). Sobre tal aspecto, Harold Beaver afirma que “não havia dúvida de que Poe era fascinado pelos avanços científicos de seu tempo. Nascido em meio aos triunfos de Franklin e de Edison, seu objetivo era ser um estudioso e ao mesmo tempo, um espectador da era do eletromagnetismo.”¹¹⁴ (BEAVER, 1976, tradução minha). Percebe-se, neste ponto da narrativa, o sarcasmo do narrador em uma reação ao emprego absurdo da eletricidade, reação esta que funciona como reforço para a sátira aos paladinos da ciência moderna:

A aplicação da eletricidade a uma múmia, velha de três ou quatro mil anos pelo menos, era uma ideia, se não bastante sensata, contudo suficientemente original e todos a acolhemos sem detença. Com quase um décimo de seriedade e nove décimos de troça, dispusemos uma bateria no gabinete do doutor e para lá levamos o egípcio.¹¹⁵ (POE, 2001, p. 598).

¹¹⁴ “No wonder Poe was fascinated (by the scientific advances of his time). Born midway between the practical triumphs of a Franklin and of an Edison, his aim was to be the comprehensive theorist, and seer, of the electromagnetic age.”

¹¹⁵ The application of electricity to a Mummy three or four thousand years old at the least, was an idea, if not very sage, still sufficiently original, and we all caught it at once. About one tenth in earnest and nine tenths in jest, we arranged a battery in the Doctor's study, and conveyed thither the Egyptian. (POE, 2010, p. 868).

O efeito humorístico é obtido quando, após quase desistirem de ressuscitar a múmia por considerar absurda a experiência com a pilha, os pesquisadores começam a observar, no egípcio, alguns sinais de vida. Tal observação é o que os motiva a persistir e fazer uma incisão no dedo grande do pé direito, com o objetivo de chegar à raiz do músculo e reajustar a bateria:

Reajustando a bateria, aplicamos então o fluido aos nervos expostos, quando, com um movimento de excessiva vivacidade, a múmia primeiro levantou o joelho direito, a ponto de pô-lo quase em contato com o abdômen, e depois, endireitando a perna com inconcebível força, assestou um pontapé no Dr. Ponnonner, tendo como efeito lançar este cavalheiro, como um dardo duma catapulta, pela janela, lá embaixo na rua. Precipitamo-nos, *en masse*, para ir buscar os restos despedaçados da vítima, mas tivemos a felicidade de encontrá-la na escada, subindo numa pressa inacreditável, repleto da mais ardente filosofia e mais do que nunca convencido da necessidade de prosseguir nossa experiência com vigor e com zelo.¹¹⁶ (POE, 2001, p. 599).

O pontapé no Dr. Ponnonner, além de reforçar, conforme já citado, o efeito humorístico da narrativa, simboliza a sátira que será exercida pela múmia contra a comunidade científica norte-americana do século XIX, “representante de todas as ideologias exageradas que consideram o presente melhor do que o passado.” (SILVA, 2007, p. 148). O pesquisador, assim como o Sr. Gliddon, o Sr. Buckingham e o próprio narrador, encontra-se mumificado neste universo moderno que, mesmo com todo o seu avanço, também apresenta limitações que serão trazidas à tona pelo discurso da múmia. Esta encarna os valores e a ideologia de sua comunidade com plena consciência da realidade que a cerca, mostrando que o passado é capaz de contribuir para os progressos do presente, ainda que isso seja negado pelos cientistas. Nesse sentido, é possível afirmar que a múmia, longe de representar somente a tradição, é a própria modernidade, uma modernidade que não é percebida por aqueles que se dizem modernos, e que é trazida à tona por meio do sarcasmo e da ironia.

Se no conto de Poe a ciência é utilizada como ponto de partida para a ressurreição da múmia, no conto de Machado o general Alcibíades volta à vida por meio da crença no espiritismo, doutrina que se encontrava no seu auge em 1876,

¹¹⁶ Readjusting the battery, we now applied the fluid to the bisected nerves – when, with a movement of exceeding life-like-ness, the Mummy first drew up his right knee so as to bring it nearly in contact with the abdomen, and then, straightening the limb with an inconceivable force, bestowed a kick upon Doctor Ponnonner, which had the effect of discharging that gentleman, like an arrow from a catapult, through a window into the street below. (POE, 2010, p. 869).

ano de publicação de “Uma visita de Alcibíades”. De acordo com Ubiratan Machado, as primeiras traduções da obra de Allan Kardec foram publicadas em 1875 por Garnier, que conforme já explicitado era editor do *Jornal das Famílias*. Apesar de muito criticado e considerado obscurantista, o espiritismo logo ganhou uma série de adeptos na corte do Rio de Janeiro, o que fez com que Garnier, ainda em 1875, publicasse novas traduções de outros títulos de Kardec. (MACHADO, 1996). As primeiras sessões espíritas no Brasil foram realizadas por franceses na década de 1860, tendo merecido, por parte do *Jornal do Commercio*, alguns comentários negativos, nos quais o espiritismo era visto acusado de “fabricar loucos”, e de ser “uma epidemia mais perigosa que a febre amarela.” Sobre este aspecto, e também citando Ubiratan Machado, Málio Barcellos da Silva, em sua análise de “Uma visita de Alcibíades”, afirma o seguinte:

Embora tenha adquirido rápida popularidade, o espiritismo, sobretudo o de linhagem kardecista, se consolidava através de representantes das classes socialmente mais elevadas, incluindo aí personalidades que participavam a vida intelectual do país. Do que fica dito, percebe-se que o conto, ao evocar o discurso espiritista, põe em discussão uma doutrina que, justamente nos anos de 1875-76 invadia o Rio de Janeiro, ganhando adeptos que não se pejavam de efetuar a junção de um discurso que beirava a irracionalidade, ou pelo menos o dogmatismo, com a voga positivista da época. (SILVA, 2009, p. 33).

Assim sendo, é compreensível que um homem como o desembargador se confesse seguidor do espiritismo, considerando a sua disseminação nas classes mais altas da sociedade oitocentista do Rio de Janeiro. A importância da doutrina espírita se manifesta na percepção de que ela seria útil para a solução dos problemas históricos, uma vez que o protagonista invoca o espírito de Alcibíades a fim de requisitar sua opinião sobre o vestuário moderno. No entanto, a aparição do general grego contradiz os moldes desta mesma doutrina, o que nos permite afirmar que a narrativa estaria veiculando uma ironização e até mesmo, uma sátira à assimilação passiva do modelo francês, principalmente se atentarmos para o aspecto humorístico do conto. Tal leitura encontra respaldo em uma crônica de 1885, em que o narrador cronista tece o seguinte comentário ao se referir à doutrina de Allan Kardec: “Eu, em geral, creio em tudo aquilo que na Europa é acreditado. Será obcecação, preconceito, mania, mas é assim mesmo, e já agora não mudo, nem que me rachem.” (ASSIS, 2008, p. 639).

A ironia contida na declaração aponta para a existência do vício imitativo na cultura brasileira, vício este que se concentra prioritariamente nos aspectos culturais importados da França, que, conforme analisado no primeiro capítulo, era considerada o centro irradiador da modernidade. Assim sendo, a narrativa estaria questionando não apenas a incorporação acrítica do espiritismo, mas também o modelo de modernidade fabricado e importado da Europa, que se revela insuficiente para compreender o alcance da realidade na qual os personagens estão inseridos. As críticas de Alcibíades ao vestuário moderno poderiam ser interpretadas como sintomáticas de tal insuficiência, tendo em vista que colocam em xeque a concepção de moderno na qual o narrador diz acreditar.

O desembargador confessa ter evocado o ateniense por achar mais valioso “evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato.” (ASSIS, 2008, p. 329). Na sua ânsia de compreender a cultura grega antiga, o narrador acredita ser melhor conversar diretamente com Alcibíades a ler o tomo de Plutarco, a “gastar as suas forças críticas”, o que nos permite interpretar este trecho como uma crítica, ainda que sutil, em relação à mentalidade superficial da época moderna, que considera perda de tempo ler (e reler) as obras da Antiguidade clássica, recusando-se, com isso, a conhecer com profundidade a cultura dos antigos, bem como a influência que tal cultura ainda pode exercer no tempo presente.

Na sequência, o narrador declara: “E aqui começa o extraordinário da aventura.” (ASSIS, 2008, p. 329). Tal frase funciona como síntese do que virá a seguir, criando expectativas no leitor e programando a recepção da narrativa, que assumirá contornos fantásticos e, ao mesmo tempo, satíricos. Esta oscilação de percepções se une ao tensionamento estabelecido entre tradição e modernidade, que atinge seu ponto máximo com a aparição de Alcibíades:

Era o próprio Alcibíades, carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembléias de Atenas, e também, um pouco, aos seus pataus. Vossa excelência, tão sabedor da história, não ignora que também houve pataus em Atenas; sim, Atenas também os possuiu, e esse precedente é uma desculpa. Juro a vossa excelência que não acreditei; por mais fiel que fosse o testemunho dos sentidos, não podia acabar de crer que tivesse ali, em minha casa, não a sombra de Alcibíades, mas o próprio Alcibíades redivivo. Nutri ainda a esperança de que tudo aquilo não fosse

mais do que o efeito de uma digestão mal rematada, um simples eflúvio do quilo, através da luneta de Plutarco; e então esfreguei os olhos, fitei-os, e...
- Que me queres? – perguntou ele. (ASSIS, 2008, p. 329).

O efeito fantástico se estabelece a partir da contraposição entre o que se considera absurdo (a aparição de Alcibíades) e a concretização das fantasias nostálgicas do narrador, que atribui a aparição à má digestão e à influência da leitura do livro de Plutarco. Na narrativa de Poe, o fantástico também surge a partir do momento em que outro absurdo (a ressurreição de Allamistakeo) se torna realidade, fazendo aflorar o humor, que se baseia na inversão de valores personificada pela múmia. O caráter fantástico ainda está presente em “O espelho” e “William Wilson”, em especial no momento em que os personagens contemplam-se no espelho e veem, de forma inusitada, as representações mentais de si mesmos. Dessa maneira, o elemento fantástico é responsável por articular as críticas e os questionamentos tecidos pelos autores em relação ao que se considera como modernidade e o que se percebe como identidade moderna, ressaltando a ambivalência e a indefinição que convivem lado a lado com os prestígios do avanço científico e da modernização.

Após realizarem uma incisão no nariz da múmia a fim de obter um contato mais eficiente com o fio elétrico, os pesquisadores conseguem, afinal, ressuscitá-la. As primeiras reações de Allamistakeo são cômicas: abre os olhos, piscando-os com rapidez, além de espirrar, agitar o punho diante do rosto do Dr. Ponnonner e iniciar uma fala que consiste no ponto de partida para a crítica que será desenvolvida ao longo da narrativa:

Devo dizer-lhos, cavalheiros, que estou tão surpreso quanto mortificado pela vossa conduta. Do Dr. Ponnonner nada de melhor se poderia esperar. É um pobre toleirão que nada sabe de nada. Tenho pena dele e perdôo-lhe. Mas vós, Sr. Gliddon... e vós, Silk... que viajastes pelo Egito e lá residistes, a ponto de se poder crer que lá houvésseis estado desde o berço... Vós, digo eu, que tanto vivestes entre nós, a ponto de falardes o egípcio tão bem, penso, como escreveis vossa língua materna... Vós, a quem sempre fui levado a olhar, como o amigo fiel das múmias... realmente, esperava de vós uma conduta mais cavalheiresca! Que devo pensar de vossa atitude tranqüila vendo-me assim tão estupidamente tratado? Que devo supor de vós consentindo que Fulano, Sicrano e Beltrano me arranquem de meus caixões, tirem-me as roupas neste clima miseravelmente frio? Sob que aspecto (para acabar com isto) devo encarar o fato de estardes a ajudar e incitar esse miserável velhaco do Dr. Ponnonner a puxar-me o nariz?¹¹⁷ (POE, 2001, p. 599).

¹¹⁷ ‘I must say, gentlemen, that I am as much surprised as I am mortified at your behavior. Of Doctor Ponnonner nothing better was to be expected. He is a poor little fat fool who knows no better. I pity and forgive him. But you, Mr. Gliddon – and you, Silk – who have travelled and resided in Egypt until

Nesta fala inicial, a múmia questiona os procedimentos pelos quais foi trazida novamente à vida, cobrando do Sr. Gliddon e do Sr. Silk Buckingham uma maior consideração pelos egípcios, uma vez que tais personagens conhecem bem o Egito e sabem falar a sua língua. Isto sinaliza o quanto os cientistas, mesmo tendo contato com outros países e também com a história, estão presos ao seu próprio mundo e à sua própria cultura, o que nos dá pistas acerca da limitação intelectual que será desnudada por Allamistakeo. Este ainda reclama da incisão no nariz e do “clima miseravelmente frio”, ridicularizando a conduta científica do Dr. Ponnonner, referido como “toleirão” e “velhaco”. Tal conduta revela, por sua vez, um profundo desrespeito da arqueologia, usada indevidamente em prol de uma ciência que não apresenta sustentação teórica nenhuma. (SILVA, 2007, p. 154). O objeto de pesquisa assume uma posição de liderança e passa a questionar os pesquisadores, em uma inversão de papéis que não só surpreende o leitor como também passa a ser o cerne da crítica em relação à modernidade e ao avanço científico.

A reação dos cientistas à fala de Allamistakeo é percebida pelo narrador como contraditória:

Há de supor-se, sem dúvida, que ao ouvir tal discurso, naquelas circunstâncias, todos nós corremos para a porta, ou caímos em violentos ataques histéricos, ou mesmo desmaiamos todos. Uma destas três coisas, digo eu, era de esperar. De fato, cada uma destas três maneiras de proceder poderia ter sido seguida. E, palavra de honra, não posso compreender como ou por que não fizemos nem uma coisa nem outra. Mas, talvez, a verdadeira razão esteja no espírito deste tempo que procede totalmente de acordo com a regra dos contrários e é agora usualmente admitida como solução de todos os paradoxos e impossibilidades.¹¹⁸ (POE, 2001, p. 599-600).

one might imagine you to the manor born – you, i say, who have been so much among us that you speak Egyptian fully as well, I think, as to write your mother-tongue – you, whom I have always been led to regard as the firm friend of the mummies – I really did anticipate more gentlemanly conduct from you. What am I to think of your standing quietly by and seeing me thus unhandsomely used? What am I to suppose by your permitting Tom, Dick and Harry to strip me of my coffins, and my clothes, in this wretchedly cold climate? In what fight (to come to the point) am I to regard your aiding and abetting that miserable little villain, Doctor Ponnonner, in pulling me by the nose?’ (POE, 2010, p. 869-870).

¹¹⁸ It will be taken for granted, no doubt, that upon hearing this speech under the circumstances, we all either made for the door, or fell into violent hysterics, or went off in a general swoon. One of these three things was, I say, to be expected. Indeed each and all of these lines of conduct might have been very plausibly pursued. And, upon my word, I am at a loss to know how or why it was that we pursued neither the one nor the other. But, perhaps, the true reason is to be sought in the spirit of the age, which proceeds by the rule of the contraries altogether, and is now usually admitted as the solution of every thing in the way of paradox and impossibility. (POE, 2010, p. 870).

O narrador procura justificar as reações imprevistas de seus companheiros com base na ideia de que o espírito de seu tempo é regido por contradições e ambiguidades, o que mostra que tanto o narrador quanto o próprio Poe estavam atentos ao momento histórico no qual a história se passa. A postura da múmia é também ambígua, uma vez que seu “ar excessivamente natural e familiar despojava suas palavras de seu aspecto terrível.”¹¹⁹ (POE, 2001, p. 600). Cabe ainda ressaltar que a múmia usa o seu próprio idioma para se comunicar com os cientistas, obrigando o Sr. Gliddon a lançar mão de seu conhecimento de egípcio antigo para traduzir as falas e torná-las compreensíveis. Para o narrador, Allamistakeo apresenta um “excelente discurso”, que não pode ser reproduzido devido a “deficiência de caracteres hieroglíficos nas tipografias americanas.”¹²⁰ (POE, 2001, p. 600). Tal declaração nos permite deduzir que a narrativa estaria criticando o parco desenvolvimento da imprensa norte-americana, que ainda dava os primeiros passos rumo ao avanço tecnológico já conquistado pela imprensa europeia.

As informações acima encontram respaldo no fato de que Poe, tendo trabalhado como editor em alguns jornais e revistas, demonstrava estar atento aos problemas e às dificuldades enfrentadas não só pelos jornalistas mas também pelos próprios escritores na publicação de suas obras. Conforme já explicitado no primeiro capítulo, o escritor se incomodava com o separatismo existente entre norte e sul, posicionando-se contra a ideia de que os escritores sulistas eram inferiores aos nortistas. Em seu desejo de criar uma “república nacional das letras”, Poe pretendia libertar a produção ficcional norte-americana das noções preconcebidas e enviesadas que lhe governavam, entre elas o nacionalismo ufanista de alguns escritores. (THOMPSON, 2004). Dessa forma, o “excelente discurso” da múmia poderia ser interpretado como uma representação simbólica da nova linguagem literária que Poe almejava construir, uma linguagem que, assim como a fala hieroglífica de Allamistakeo, não poderia e nem deveria ser representada pela imprensa, a fim de não ferir os brios daqueles que acreditavam na manutenção do *status quo*.

Ao se comunicar com Allamistakeo, o Sr. Gliddon e o Sr. Buckingham, apesar de admiravelmente fluentes em egípcio antigo, são obrigados a recorrer ao emprego

¹¹⁹ “(...) it was only the Mummy’s exceedingly natural and matter-of-course air that divested his words of the terrible.” (POE, 2010, p. 870).

¹²⁰ “(...) the deficiency of American printing offices in hieroglyphical type (...)” (POE, 2010, p. 871).

de algumas imagens a fim de traduzir certos significados, entre eles o da palavra “política”. O desenho de Gliddon cria um efeito humorístico que se coaduna com a atmosfera satírica do conto:

Em dado momento, por exemplo, o Sr. Gliddon não pôde fazer o egípcio compreender a palavra “política” enquanto não esboçou sobre a parede, com um pedaço de carvão, um homenzinho de nariz cônico, cotovelos esburacados, de pé sobre um cepo, com a perna esquerda lançada para trás, o braço direito atirado para a frente, o punho fechado, os olhos girando pelo céu e a boca aberta num ângulo de noventa graus. De modo bem igual, o Sr. Gliddon não conseguiria explicar a ideia absolutamente moderna de *whig* sem que (a uma sugestão do Dr. Ponnonner), empalidecendo, tirasse o chinó.¹²¹ (POE, 2001, p. 600).

Fica evidente a sátira em relação à política, uma vez que o desenho feito pelo pesquisador ridiculariza os políticos, bem como o trocadilho com a palavra “chinó”, que em inglês significa “*whig*”, ou mais corretamente, *wig*. *Whig*, em português, significa “peruca”, que se torna uma metonímia dos políticos, em especial daqueles que pertenciam ao Partido Liberal inglês, cujo vestuário se caracterizava pelo uso de perucas. Na Inglaterra, os *whigs* representavam todas as ideologias calcadas no capitalismo, na democracia liberal, no liberalismo econômico e no individualismo, ideologias estas que são ridicularizadas na narrativa através de um desenho cômico, que percebe os políticos como “verdadeiros bufões que circulam pelo Parlamento.” (SILVA, 2007, p. 155).

De acordo com Ana Maria Silva, Poe estaria, no trecho supracitado, criticando a própria política norte-americana, considerando que os Estados Unidos também contavam com um partido *whig*, inaugurado pelo advogado Henry Clay na década de 1830 em oposição ao partido democrata, representado por Andrew Jackson. Assim como os britânicos, os *whigs* americanos também defendiam a modernização, lutando contra o conservadorismo dos democratas, que acabaram vencendo as eleições. Na visão de Gary Richard Thompson, Poe trabalhou secretamente como voluntário para o partido, mas suas ideias acabaram entrando em choque com aquelas propostas pelos políticos. (THOMPSON, 2004, p. 34). Dessa forma, o

¹²¹ Mr. Gliddon, at one period, for example, could not make the Egyptian comprehend the term ‘politics’, until he sketched upon the wall, with a bit of charcoal, a little carbuncle-nosed gentleman, out at elbows, standing upon a stump, with his left leg drawn back, his right arm thrown forward, with his fist shut, the eyes rolled up toward Heaven, and the mouth open at an angle of nine degrees. Just in the same way Mr. Buckingham failed to convey the absolutely modern idea, ‘whig’, until (at Doctor Ponnoner’s suggestion) he grew very pale in the face, and consented to take off his own. (POE, 2010, p. 871).

cômico desenho feito pelo Sr. Gliddon simbolizaria também os *whigs* americanos, caracterizados de maneira a ridicularizar as aspirações daqueles que foram derrotados nas eleições de 1840, o que faz sentido se pensarmos que “Pequena conversa com uma múmia” foi publicado em 1845.

Outro elemento alvo de sátira é o vestuário oferecido à múmia quando ela demonstra sentir frio:

O doutor imediatamente encaminhou-se para o seu armário e logo voltou com uma casaca preta, pelo melhor figurino de Jennings; um par de calças xadrez, azul-celeste, com alças, um camisa de gingão cor-de-rosa, um colete de brocado com abas, um sobretudo branco, uma bengala de passeio com gancho, um chapéu sem aba, botinas de verniz, luvas de pele de cabrito, cor de palha, um monóculo, um par de suíças e uma gravata-cascata. Devido à disparidade de tamanho entre o conde e o doutor (sendo a proporção de dois para um), houve certa dificuldade em ajustar esses trajes à pessoa do egípcio; mas, quando tudo se arranjou, podia-se dizer que ele estava bem vestido.¹²² (POE, 2001, p. 601).

Para Ana Maria Silva, a descrição do traje consiste em uma crítica aos exageros de uma época que se caracteriza pela ostentação de riquezas advindas de um enriquecimento proporcionado pelo avanço do capitalismo. Em “Filosofia do mobiliário”, publicado em 1840, Poe chama a atenção para o caráter ostentatório dos norte-americanos:

Não temos uma aristocracia de sangue e tendo, portanto, como coisa natural, e na verdade inevitável, criado para nós uma aristocracia de dólares, a *ostentação da riqueza* tomou aqui o lugar e desempenhou tarefa da ostentação heráldica nos países monárquicos. Por uma transição facilmente compreensível, e que também poderia ter sido facilmente prevista, fomos levados a transformar em simples *exibição* nossas noções do próprio gosto.¹²³ (POE, 2001, p. 1004).

Fica clara, neste trecho, a distinção entre a “aristocracia de sangue” e a “aristocracia de dólares”, que determina o surgimento de uma cultura assentada na

¹²² The Doctor immediately repaired to his wardrobe, and soon returned with a black dress coat, made in Jennings' best manner, a pair of sky-blue plaid pantaloons with straps, a pink gingham chemise, a flapped vest of brocade, a white sack overcoat, a walking cane with a hook, a hat with no brim, patent-leather boots, straw-colored kid gloves, an eyeglass, a pair of whiskers, and a waterfall cravat. Owing to the disparity of size between the Count and the Doctor (the proportion being as two to one), there was some little difficulty in adjusting these habiliments upon the person of the Egyptian, but when all was arranged, he might have said to be dressed. (POE, 2010, p. 872).

¹²³ We have no aristocracy of blood, and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the *display of wealth* has here to take the place and perform the office of the heraldic display in monarchical countries. By a transition readily understood, and which might be easily foreseen, we have been brought to merge and simple *show* our notions of taste itself. (POE, 1840, p. 243).

simples exibição de pertences que são, na maioria das vezes, de gosto duvidoso. Na visão de Poe, isso é evidente nos aposentos mais bem mobiliados dos Estados Unidos, que carecem de harmonia e de arranjos artísticos:

São demasiado predominantes as linhas retas, continuando ininterruptamente demais, ou interrompidas desajeitadamente em ângulos retos. Se ocorrem linhas curvas, são repetidas numa uniformidade desagradável. Por indevida precisão, o aspecto de muitos belos apartamentos é completamente prejudicado.¹²⁴ (POE, 2001, p. 1005).

Assim como o ambiente descrito acima, o traje oferecido a Allamistakeo reside na combinação inusitada de cores e peças que se assemelham à fantasia de um palhaço. De acordo com Silva, a cena é cômica porque “sugere a existência de uma sociedade fantasiada, de uma mascarada social.” (SILVA, 2007, p. 164). Dessa maneira, a sátira se dirigiria ao povo norte-americano como um todo, percebido como fútil, ridículo e superficial, um povo que vive apenas de aparências e de ostentações que não encontram o menor fundamento na realidade.

Em “Uma visita de Alcibíades”, a indumentária moderna é também objeto de representação e de questionamento, sendo que o narrador evoca o espírito do general grego a fim de saber sua opinião acerca da forma pela qual os modernos se vestem. A subversão das expectativas relacionadas à aparição do general grego é satirizada pelo próprio narrador, que se tranquiliza quando Alcibíades, falando em grego ático, começa a tratá-lo com muita gentileza e bom humor, demonstrando ainda possuir as habilidades pessoais que aparecem retratadas no texto de Plutarco. Sobre este aspecto, vale ressaltar que tanto Plutarco quanto Machado são retratistas de Alcibíades, enfocando prioritariamente o caráter sedutor e bajulador de um ser que vivia camaleonicamente, sempre em torno dos poderosos. Nesse sentido, é importante frisar que, Em *Vidas paralelas*, Plutarco imprimiu a Alcibíades uma conduta típica de alguém que deseja sempre impressionar e provocar estranhamento. Para Eunice Piazza Gai, “Machado de Assis capta esta característica de Alcibíades, que vem manifestar-se na sua constituição como personagem do conto. Não afirma que ele é um bajulador, mas que possui algumas características pessoais agradáveis, sedutoras, capazes de impressionar e

¹²⁴ Straight lines are too prevalent – too uninterruptedly continued – or clumsily interrupted at right angles. If curved lines occur, they are repeated into unpleasant uniformity. Undue precision spoils the appearance of many a room. (POE, 1840, p. 243).

convencer.” (GAI, 2008, p. 99). Assim sendo, ao ler o texto de Plutarco e tomar conhecimento de todos estes aspectos, parece-nos possível, apesar de fantástico, o aparecimento do Alcibíades redivivo, “quase como se fosse mais uma traquinagem do famoso ateniense o aparecer em pessoa vinte séculos depois.” (GAI, 2008, p. 100).

No decorrer da conversa, o general continua demonstrando as características que corroboram a retomada do relato de Plutarco:

Já disse que Alcibíades escutava-me com avidez; acrescentarei que era esperto e arguto; entendia as coisas sem largo dispêndio de palavras. Era também sarcástico; ao menos assim me pareceu em um ou dois pontos da nossa conversação; mas no geral dela, mostrava-se simples, atento, correto, sensível e digno. E gamenho, note vossa excelência, tão gamenho como outrora; olhava de soslaio para o espelho, como fazem as nossas e outras damas deste século, mirava os borzeguins, compunha o manto, não saía de certas atitudes esculturais. (ASSIS, 2008, p. 330).

O general, ao pedir notícias de Atenas, exalta a oratória de Bulgaris e Comondouros, dois políticos atenienses que se revezavam no poder a “golpes de discurso.” (ASSIS, 2008, p. 330). De acordo com Eunice Gai, a exaltação de Alcibíades “revela um importante traço de seu caráter, que é o gosto pelas aparências, o amor pelo poder e a facilidade retórica.” (GAI, 2008, p. 101). Estas informações também nos permitem traçar um paralelo entre a personalidade do narrador e a do general, o que reforça o “confronto entre dois mundos”, bem como “o antagonismo entre as épocas e os estilos de vida de personagens completamente diferentes.” (PEREIRA, 2011, p. 4). Ainda na visão de Pereira, este confronto evidencia a frivolidade e a superficialidade do tempo do narrador, representativo da contemporaneidade que será desconstruída pelo discurso de Alcibíades. (PEREIRA, 2011, p. 8).

No conto de Poe, tal desconstrução se dará, conforma já comentado, com base no diálogo entre a múmia e os pesquisadores, diálogo este que, para Ana Maria Silva (2007), se assemelha à conversa que se desenvolve entre o eu lírico perturbado pela perda da amada e a misteriosa e fúnebre ave de “O corvo”. Em “Pequena conversa com uma múmia”, os cientistas buscam reforço para seus sentimentos de superioridade, encontrando, assim como o amante enlutado do poema, respostas que os desiludem e os lançam em um profundo pessimismo em relação ao seu tempo. A conversa se inicia com a constatação, por parte do

narrador, de que Allamistakeo se encontra ainda vivo: “Ora! – replicou o conde, bastante espantado. – Tenho pouco mais de setecentos anos de idade! Meu pai viveu mil e não se achava de modo algum caduco quando morreu.”¹²⁵ (POE, 2001, p. 601). Descobre-se, então, que a antiguidade da múmia fora erroneamente calculada, assim como o suposto embalsamamento em asfalto, até então aceito como verdadeiro mas questionado pelo conde: “Decerto, isso poderia dar resultado, mas no meu tempo empregava-se raramente outra coisa que não fosse o bicloreto de mercúrio.”¹²⁶ (POE, 2001, p. 602). Sem conseguir compreender a vitalidade de Allamistakeo, o Dr. Ponnonner o questiona mais uma vez, recebendo como resposta a seguinte fala:

Se eu estivesse morto como o senhor diz – replicou o conde – é mais que provável que morto ainda estaria, pois percebo que os senhores estão ainda na infância do galvanismo e não podem realizar com ele o que era coisa comum entre nós, antigamente. Mas o fato é que sofri um ataque de catalepsia e meus melhores amigos acharam que eu estava morto ou deveria estar. De acordo com isso, embalsamaram-me imediatamente. Suponho que os senhores têm conhecimento do princípio mestre do processo de embalsamamento.

- Bem, não totalmente!

- Ah, percebo! deplorável estado de ignorância!¹²⁷ (POE, 2001, p. 602).

No trecho acima, percebe-se, mais uma vez, a ancoragem temporal do discurso narrativo no discurso histórico, mais especificamente na referência ao galvanismo, procedimento desenvolvido pelo físico italiano Luigi Galvani (1737-1798), em fins do século XVIII. Afirmando que o embalsamamento era algo muito comum em sua época, a múmia começa a desconstruir o discurso dos pesquisadores, que na realidade desconhecem os princípios de tal prática. O conde afirma ter sido embalsamado com vida pelo fato de pertencer à dinastia do Escaravelho: “Ora, é costume geral no Egito, antes de embalsamar um cadáver, extrair-lhe os intestinos e os miolos; só a raça dos Escaravelhos não se conformava

¹²⁵ “Why, replied the Count, very much astonished, ‘I am little more than seven hundred years old! My father lived a thousand and was by no means in his dotage when he died.’ (POE, 2010, p. 872).

¹²⁶ “(...) it might be made to answer, no doubt, - but in my time we employed scarcely any thing else than the Bichloride of Mercury.” (POE, 2010, p. 873).

¹²⁷ ‘Had I been, as you said, *dead*, replied the Count, ‘it is more probable that dead I should still be; for I perceive you are yet in the infancy of Galvanism and cannot accomplish with it what was a common thing among us in the old days. But the fact is, I fell into catalepsy, and it was considered my best friends that I was either dead or should be; they accordingly embalmed me at once – I presume you are aware of the chief principle of the embalming process?/Why, not altogether./Ah, I perceive; a deplorable condition of ignorance!’ (POE, 2010, p. 873).

com esse costume.”¹²⁸ (POE, 2001, p. 603). Nesse sentido, é importante discorrer, ainda que brevemente, a respeito da simbologia do escaravelho, a fim de compreender como este elemento ajuda a articular o embate entre tradição e modernidade.

Na mitologia egípcia, o escaravelho é um inseto que simboliza a riqueza e a ressurreição, tendo sido sempre associado ao deus solar Khepri. Para se reproduzir, o escaravelho rolava uma bola de esterco no deserto e a enterrava na areia por 28 dias, período após o qual observava-se o nascimento de um novo inseto. Por conta disso, os egípcios passaram a acreditar que ele tinha o poder de renascer e o adotaram como amuleto nos caixões, sarcófagos, múmias e inscrições de tumbas com a finalidade de garantir o suposto renascimento do morto. Além disso, o inseto era usado para proteger os tesouros dos faraós que eram conservados dentro das tumbas. (BUFFA, 2009, p. 18). Para Ana Maria Silva, “quem usasse, em vida, a imagem do escaravelho, garantia a persistência do ser, o quem o usasse na tumba, renasceria para a vida.” (SILVA, 2007, p. 155-156). Cabe ressaltar que o escaravelho aparece em outro conto de Poe, intitulado “O escaravelho de ouro”, de 1843. O enredo compreende a inusitada história de William Legrand, um excêntrico morador de uma ilha isolada na Carolina do Sul que encontra, na praia, um escaravelho de ouro brunido que acredita ser capaz de lhe trazer de volta sua fortuna perdida. Após uma série de peripécias, Legrand acaba desencavando um valioso tesouro com a ajuda do escaravelho, corroborando a ideia de que os elementos da cultura antiga podem ser de fundamental importância para certas descobertas do presente.

Ao declarar fazer parte de uma dinastia que acreditava na renovação eterna da vida a partir de si mesma, Allamistakeo desfere um golpe de misericórdia na capacidade científica dos pesquisadores, que não mais se sustenta diante de informações que eles mesmos desconhecem. Assim sendo, torna-se evidente que a ressurreição da múmia não se deu por mérito exclusivo dos cientistas, e sim pelo fato de que ela sempre esteve viva, conforme reza a tradição de sua dinastia: “Todos os Escaravelhos embalsamados, acidentalmente, quando ainda vivos, estão vivos.”¹²⁹ (POE, 2001, p. 603). Os novos dados trazidos por Allamistakeo

¹²⁸ “Why, it is the general custom in Egypt to deprive a corpse, before embalmment, of its bowels and brains; the race of the Scarabeus alone did not coincide with the custom.” (POE, 2010, p. 873-874).

¹²⁹ “(...) all the Scarabei embalmed accidentally while alive, are alive.” (POE, 2010, p. 874).

desmontam a confiança que os pesquisadores nutrem em relação aos avanços científicos da modernidade, que seriam, pelo menos em tese, superiores aos do passado. A ideia de embalsamamento assume uma dimensão simbólica quando a múmia, ao discorrer sobre a duração da vida em sua época, investe satiricamente contra os filósofos e a ciência histórica, como demonstra o trecho abaixo:

Tendo por exemplo um historiador atingido a idade de quinhentos anos, escrevia um livro, com grande trabalho, e depois fazia-se embalsamar, com todo o cuidado, deixando instruções a seus executores testamentários *pro tempore*, para que o fizessem reviver, depois de um certo lapso de tempo – digamos quinhentos ou seiscentos anos. Voltando à vida, ao expirar aquele prazo, encontraria invariavelmente sua grande obra convertida numa espécie de cadernos de notas à-toa, isto é, numa espécie de arena literária, para as conjecturas antagônicas, enigmas e rixas pessoais de rebanhos de comentaristas exasperados. Essas conjecturas, etc., que passavam sob o nome de anotações ou emendas, verificavam-se haver tão completamente envolvido, torturado e sufocado o texto que o autor era obrigado a sair de lanterna na mão à busca de seu próprio livro. Ao descobri-lo nunca merecia a trabalhadeira da busca. Depois de reescrevê-lo totalmente, cabia ainda como dever obrigatório do historiador pôr-se a trabalhar, imediatamente, em corrigir, de acordo com seu saber individual e sua experiência, as tradições do dia concernentes à época em que ele havia originalmente vivido. Ora, esse processo de recomposição e retificação pessoal, levado a efeito por diferentes sábios, de tempos em tempos, tinha como resultado evitar que nossa história degenerasse em fábula completa.¹³⁰ (POE, 2001, p. 604).

Nesta fala, Allamistakeo denuncia a inércia de uma ciência histórica que se encontra embalsamada a ponto de permitir que as obras se transformem em meros cadernos de anotações que não são feitas com base no texto em si, e sim com base em impressões de ordem pessoal, que nenhuma relação guardam com o real conteúdo das obras. Estas são eclipsadas por comentadores incapazes de analisar criticamente os textos, que deveriam ser caçados e corrigidos pelos seus autores quando estes voltassem à vida. As conjecturas, anotações e emendas parecem

¹³⁰ 'An historian, for example, having attained the age of five hundred, would write a book with great labor and then get myself carefully embalmed; leaving instructions to its executors *pro tem.*, that they should cause him to be revived after the lapse of a certain period – say five or six hundred years. Resuming existence at the expiration of this time, he would invariably find his great work converted into a species of haphazard note-book – that is to say, into a kind of literary arena for the conflicting guesses, riddles, and personal squabbles of those whole herds of exasperated commentators. These guesses, etc., which passed under the name of annotations, or emendations, were found so completely to have enveloped, distorted, and overwhelmed the text, that the author had to go about with a lantern to discover his own book. When discovered, it was never worth the trouble of the search. After rewriting it throughout, it was regarded as the bounden duty of the historian to set himself to work immediately in correcting, from his own private knowledge and experience, the traditions of the day concerning the epoch at which he had originally lived. Now this process of rescription and personal rectification, pursued by various individual sages from time to time, had the effect of preventing our history from degenerating into absolute fable.' (POE, 2010, p. 874).

constituir o vício de uma crítica que tende a analisar as obras de forma distanciada, fazendo com que estas deixem de existir e de ter um significado próprio. A existência de tal vício sinaliza a adoção de um método de avaliação peculiar, “que evitava os esforços mentais e reflexivos necessários à compreensão das obras de arte.” (SILVA, 2007, p. 157). Silva acredita que a fala da múmia possibilita o questionamento irônico das verdades do discurso histórico, “revelando que as verdades históricas também são narradas em conformidade com o ponto de vista do historiador”, o que nos mostra que “a construção da história é ideológica e está a serviço das forças sociais dominantes”. (SILVA, 2007, p. 158). Dessa maneira, a narrativa, por meio da fala da múmia, chama a atenção para a necessidade de se renovarem os parâmetros de avaliação das obras históricas e, por que não dizer, das obras literárias, que são também alvos de comentaristas que as analisam de forma superficial e condicionada a questões e rixas pessoais que não são interessantes e nem mesmo produtivas para a sua apreciação.

A leitura acima pode ser corroborada pelo fato de que Poe combatia o modelo de crítica literária adotado pela intelectualidade dos Estados Unidos, como se pode perceber em “Exórdio às notas críticas”, de 1842. Neste ensaio, o escritor, ao discutir a problemática da dependência cultural norte-americana, advoga o estabelecimento de um modelo de crítica livre das generalizações feitas a partir de apreciações limitadas das obras, afirmando que o crítico deveria se manter focado no mérito artístico dos textos: “Um livro é escrito – e é apenas enquanto livro que devemos criticá-lo. O crítico não deve levar em consideração as opiniões acerca da obra, especialmente se elas não tiverem qualquer relação com a mesma (...) A tarefa de criticar não deve ser vista como um teste de opiniões.”¹³¹ (POE, in THOMPSON, 2004, p. 636, tradução minha). Na visão de Poe, os críticos frequentemente se desviavam dos objetos de suas análises para tergiversar a respeito de assuntos relacionados ao nacionalismo ou à conjuntura histórica da nação, deixando de avaliar o texto como uma obra de arte, o que descaracterizaria o trabalho da crítica: “(...) a consequência é que a crítica, sendo tudo, se torna um nada.”¹³² (POE, in THOMPSON, 2004, p. 634, tradução minha).

¹³¹ “A book is written – and it is only as the book that we subject it to review. With the opinions of the work, considered otherwise than in their relation to the work itself, the critic has nothing to do (...) Criticism is thus no “test of opinion”.

¹³² “(...) it therefore results that criticism, being everything in the universe, is, consequently, nothing whatever in fact.”

Ainda que a fala da múmia se refira, em um primeiro momento, ao discurso histórico, os dados acima nos permitem inferir que Poe estava, na realidade, se referindo ao próprio discurso literário e às vicissitudes advindas da compreensão inadequada deste mesmo discurso. Daí a necessidade de se sair com uma lanterna na mão em busca do próprio texto, uma vez que os comentários e conjeturas nada teriam a acrescentar para a sua interpretação. A ideia de embalsamamento do historiador, por sua vez, poderia ser interpretada como uma metáfora da inércia de certos escritores diante do comércio literário que governa a criação ficcional, e que estabelece o emprego de certos parâmetros para a análise de tal criação. Além disso, a noção de sujeito embalsamado, juntamente com a ironia veiculada pela fala de Allamistakeo, poderia ser estendida ao próprio Poe, considerando sua inserção excêntrica no *establishment* literário da época, bem como o fato de que seus textos foram, assim como a obra do historiador, objetos de interpretações equivocadas e tendenciosas guiadas, na maioria das vezes, por ressentimentos de ordem pessoal.

Neste ponto da narrativa, o Dr. Ponnonner, personificando a arrogância característica do cientista moderno, questiona as afirmações da múmia: “O senhor se referiu à correção pessoal do historiador nas *tradições* relativas à sua própria época. Rogo-lhe que me diga: qual a proporção, em média, de verdade misturada a essa Cabala?”¹³³ (POE, 2001, p. 604). Lançando mão do termo “cabala”, a múmia afirma que o que é percebido como falso pode, na realidade, ser a própria verdade:

A Cabala, como o senhor muito bem definiu, gozava em geral da fama de estar justamente a par dos fatos relatados nas próprias histórias não reescritas, isto é, jamais se viu, em circunstância alguma, um simples jota de qualquer deles, que não estivesse absoluta e radicalmente errado.¹³⁴ (POE, 2001, p. 604).

Estabelece-se, assim, um mútuo questionamento através do qual o próprio sentido de verdade histórica é problematizado, pois tanto a múmia quanto o Dr. Ponnonner apresentam visões diferenciadas acerca do mesmo assunto. Tal problematização nos permite perceber a inversão de valores personificada pela

¹³³ “You mentioned the historian’s personal correction of *traditions* respecting his own epoch. Pray, sir, upon an average, what proportion of these Kabbala were usually found to be right?” (POE, 2010, p. 875).

¹³⁴ “The Kabbala, as you properly term them, sir, were generally discovered to be precisely on a par with the facts recorded in the un-rewritten histories themselves; - that is to say, not one individual iota of either was ever known, under any circumstances, to be not totally and radically wrong.” (POE, 2010, p. 875).

múmia, no sentido de que ela leva os pesquisadores (e consequentemente, o leitor) a refletir acerca dos pressupostos que orientam a categorização de algo como moderno. Algo semelhante ocorre no conto de Machado, pois a figura de Alcibiades também propõe uma inversão de perspectivas a partir da qual se torna possível repensar não só o antigo, mas o próprio moderno.

Na sequência, o cientista passa a questionar o conde Allamistakeo a respeito da Criação do universo, recebendo, como resposta, a seguinte fala:

As ideias que o senhor apresentou são, confesso, extremamente novas para mim. No meu tempo, jamais conheci alguém que entretivesse fantasia tão singular como essa de que o universo (ou este mundo, se acha melhor), tivesse tido alguma vez começo. Lembro-me de que uma vez, uma vez somente, ouvi algo de remotamente vago, de um homem de muito saber, a respeito da origem da *raça humana*, e esse homem empregava essa mesma palavra *Adão* ou (Terra Vermelha) de que o senhor fez uso. Empregava-a, porém, em sentido genérico, com referência à germinação espontânea do limo da terra (da mesma maneira por que são gerados milhares de criaturas dos mais baixos *genera*), a geração espontânea, digo eu, de cinco vastas hordas de homens simultaneamente brotando em cinco distintas e quase iguais divisões do globo.¹³⁵ (POE, 2001, p. 605).

Na resposta da múmia, observa-se uma sátira à teoria da abiogênese ou geração espontânea, segundo a qual a vida teria se originado a partir de matéria não viva, ou a partir de reações em compostos orgânicos originados abioticamente. Também se constata, de acordo com Ana Maria Silva, o questionamento do discurso bíblico segundo o qual o homem teria sido confeccionado a partir de uma porção de barro, o que lança ao leitor “um convite à reflexão sobre a construção dos discursos religiosos como verdades universais.” (SILVA, 2007, p. 160). Ainda assim, os pesquisadores insistem em investir contra a múmia, subestimando seu poder de análise crítica, o que revela o automatismo do discurso científico que estava em voga no século XIX. Isso se manifesta na atitude do Sr. Silk Buckingham, que fará uma nova tentativa de derrubar a argumentação do conde Allamistakeo ao se referir aos antigos egípcios como seres inferiores:

¹³⁵ ‘The ideas you have suggested are to me, I confess, utterly novel. During my time I never knew any one to entertain so singular a fancy as that the universe (or this world if you will have it so) ever had a beginning at all. I remember once, and once only, hearing something remotely hinted, by a man of many speculations, concerning the origin of *the human race*; and by this individual, the very word *Adam* (or Red Earth), which you make use of, was employed. He employed it, however, in a generical sense, with reference to the spontaneous germination from rank soil (just as thousand of the lower *genera* of creatures are germinated), - the spontaneous germination, I say, of five vast hordes of men, simultaneously upspringing in five distinct and nearly equal divisions of the globe.’ (POE, 2010, p. 876).

A longa duração da vida humana no seu tempo, juntamente com a prática ocasional de passá-la, como o senhor explicou, a prestações, deve ter contribuído, na verdade, bastante poderosamente, para o desenvolvimento geral e acumulação do saber. Suponho, por consequência, que devemos atribuir a acentuada inferioridade dos velhos egípcios em todos os ramos da ciência, quando comparados com os modernos, e mais especialmente com os ianques, inteiramente à solidez mais considerável do crânio egípcio.¹³⁶ (POE, 2001, p. 605).

O cientista tenta usar de astúcia ao lançar mão dos argumentos da própria múmia em relação ao modo de vida de seu tempo com o objetivo de derrubá-la e provar que as ideias defendidas por seu grupo estão corretas. Também constata-se, mais uma vez, o aspecto humorístico do confronto entre a tradição e a modernidade, mais especificamente na comparação entre o crânio duro dos egípcios e o miolo mole dos ianques. Sobre o uso deste termo, Ana Maria Silva afirma que:

O termo ianque é muito significativo para a leitura crítica do conto, visto que designa os moradores da região cultural e lingüística constituída pelos estados de Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island e Vermont, ou seja, está se referindo ao povo norte-americano, e inscreve a narrativa do conto numa realidade extratextual reconhecível, que nos permite afirmar que a trama desenrola-se nos Estados Unidos da América. (SILVA, 2007, p. 161).

A contextualização exposta acima nos permite questionar as leituras críticas que afirmam que Poe era um autor alienado em relação ao seu tempo, sendo que “Pequena conversa com uma múmia” mostra exatamente o contrário disto. Poe era, sim, um escritor atento aos problemas de sua época, com uma plena capacidade de refletir sobre eles e de formular críticas a respeito de questões sociais e culturais de seu país. Tal capacidade encontra-se exemplificada na utilização do termo “ianque”, que se refere aos habitantes da Nova Inglaterra, região caracterizada pela forte presença do protestantismo e de uma mentalidade voltada para o lucro e para a exploração de riquezas.

Como Poe produziu grande parte de sua literatura no sul dos Estados Unidos, tendo angariado a antipatia de círculos literários que nutriam uma grande admiração pela produção literária do norte, é bem provável que tenha usado o termo “yankee”

¹³⁶ ‘The long duration of human life in your time, together with the occasional practice of passing it, as you have explained, in instalments, must have had, indeed, a strong tendency to the general development and conglomeration of knowledge. I presume, therefore, that we are to attribute the marked inferiority of the old Egyptians in all particulars of science, when compared with the moderns, and more specially with the Yankees, altogether with the superior solidity of the Egyptian skull.’ (POE, 2010, p. 876).

de forma pejorativa, com a finalidade de criticar o pensamento sustentado por aqueles que se acreditavam superiores aos habitantes do sul. De fato, os nortistas são representados como seres possuidores de uma mentalidade fraca que em nada se compararia à dos antigos egípcios, o que ratifica uma inferioridade que não se estende apenas aos ramos intelectual, científico e cultural. Ao construir uma sátira como esta, Poe estaria sendo “anti-americano, no sentido de que se opõe àquela mítica substância ideológica dos estudos literários norte-americanos (...)”¹³⁷ (TALLY JR., 2014, p. 21, tradução minha). O que se observa, todavia, não é necessariamente um anti-americanismo, como Tally Jr. afirma em sua análise, mas uma recusa a absolutizar o povo americano, mais especificamente o pertencente ao norte dos Estados Unidos, como o mais moderno, daí a ideia de superioridade dos egípcios, reiterada pela múmia ao longo de toda a narrativa.

Ao ser questionado sobre as proezas científicas de seu tempo, o Sr. Buckingham cita a frenologia e o magnetismo animal, sendo, novamente, espezinhado por Allamistakeo:

Tendo-nos ouvido até o fim, o conde começou a contar algumas anedotas que demonstraram terem florescido e fenecido do Egito, há tanto tempo, a ponto de terem sido quase esquecidos, tipos de Galle Spurzheim, e que os processos de Mesmer não passavam realmente de desprezíveis artifícios, quando comparados com os positivos milagres dos sábios tebanos, que criavam piolhos e muitos outros seres dessa espécie.¹³⁸ (POE, 2001, p. 605).

A doutrina do mesmerismo foi estabelecida por Franz Anton Mesmer (1733-1815), a partir da crença de que todos os seres vivos possuem um fluido magnético passível de ser transmitido a outros seres, e que poderia exercer efeitos curativos. Referências a esta doutrina aparecem em outros contos de Poe, entre eles “Revelação mesmeriana”, de 1844, e “O caso do Sr. Valdemar”, de 1845, no qual um homem gravemente doente recebe passes magnéticos que poderiam, teoricamente, mantê-lo vivo por mais tempo. Ao contrapor os avanços da ciência moderna com a sabedoria milenar dos oráculos de sua época, a múmia dá a entender que a

¹³⁷ “(...) anti-American, in the sense of standing in opposition to that ideological mythic substance of American literary studies (...)”

¹³⁸ Having heard us to an end, the Count proceeded to relate a few anecdotes, which rendered it evident that prototypes of Gall and Spurzheim had flourished and faded in Egypt so long ago as to have been nearly forgotten, and that the manoeuvres were really very contemptible tricks when put in collation with the positive miracles of the Theban savants, who created lice and a great many other similar things. (POE, 2010, p. 876-877).

modernidade pode ser encarada como um ponto de vista, uma vez que o seu tempo também presenciou transformações e revoluções no pensamento que não são consideradas modernas mas que têm a sua importância. Assim sendo, a narrativa e talvez, o próprio Poe, por meio das falas do conde Allamistakeo, propõem um entendimento diferenciado do moderno, mostrando que a modernidade não deveria prescindir da tradição para existir (e subsistir) enquanto tal. É como se Poe quisesse dizer que o moderno estava também presente no Antigo Egito, o que nos possibilita questionar o que se entende por modernidade e também problematizar a ideia de tradição personificada pela múmia.

Com o desenrolar do enredo, o diálogo entre Allamistakeo e os pesquisadores vai se tornando cada vez mais tenso, uma vez que eles passam a confrontá-lo mais diretamente com perguntas a respeito dos avanços científicos de sua época. Observa-se também o aparecimento de um novo personagem que exercerá uma curiosa função na narrativa, conforme expresso no trecho abaixo:

Nisto perguntei ao conde se o seu povo era capaz de calcular eclipses. Ele sorriu, com certo desdém, e disse que era. Isto me perturbou um pouco, mas comecei a fazer outras perguntas a respeito de seu saber astronômico, quando um membro da companhia, que ainda não abria a boca, cochichou a meu ouvido que, para informação a respeito do assunto, melhor seria que eu consultasse Ptolomeu (quem será esse tal de Ptolomeu?), bem como um tal de Plutarco na sua obra *De facie lunae*.¹³⁹ (POE, 2001, p. 605).

Trata-se de um personagem misterioso, identificado simplesmente como “membro da companhia”. Mesmo pertencendo ao grupo dos cientistas, esse personagem não assume nenhuma posição ativa no diálogo com a múmia, limitando-se a cochichar algumas palavras no ouvido do narrador. Tais palavras têm por finalidade contestar tudo o que é dito pelos norte-americanos, cuja pequenez intelectual fica cada vez mais clara, já que o narrador assume desconhecer as obras de Ptolomeu e Plutarco, dois autores de fundamental importância para a constituição do pensamento científico ocidental. O enigmático cavalheiro aparece mais uma vez para situar o narrador quando este interroga a múmia a respeito de lentes convexas e da manufatura do vidro em geral: “Mas ainda não terminara a minha pergunta e já

¹³⁹ I here asked the Count if his people were able to calculate eclipses. He smiled rather contemptuously, and said they were. This put me a little out, but I began to make other inquiries in regard to his astronomical knowledge, when a member of the company, who had never as yet opened his mouth, whispered in my ear, that for information on his head, I had better consult Ptolemy (whoever Ptolemy is), as well as one Plutarch *de facie lunae*. (POE, 2010, p. 877).

o companheiro silencioso de novo me tocava de mansinho o cotovelo e pedia-me, pelo amor de Deus, que desse uma olhadela em Diodoro Sículo.”¹⁴⁰ (POE, 2001, p. 605). Estas curiosas interferências parecem ter o objetivo de reforçar a contraposição de dois tempos e duas épocas, antecipando, na visão de Ana Maria Silva, “o pensamento da crítica moderna, sobretudo de Lukács, que afirma que o presente deriva do passado e o passado explica o presente.” (SILVA, 2007, p. 163). A narrativa, portanto, problematiza a experiência do tempo, “ora apresentando-o como progresso, ora rompendo com a ideia de progresso.” (LEITE, 2011, p. 6). Daí a função contestadora do personagem, que procura alertar o narrador a respeito das possíveis inconsistências teóricas apontadas pela múmia.

Segue-se uma breve discussão sobre arquitetura, na qual o Dr. Ponnonner se refere ao Capitólio em Washington D.C como forma de exaltar as exuberâncias das construções arquitetônicas norte-americanas. Allamistakeo, como não poderia deixar de ser, cita a construção de um exuberante palácio em um subúrbio egípcio chamado Carnac, “formado de cento e quarenta e quatro colunas de onze metros e dez de circunferência, e distantes umas das outras sete metros e meio.”¹⁴¹ (POE, 2001, p. 606). Tal palácio era tão grande que duzentos ou trezentos Capitólios poderiam ser construídos em seu interior, o que poderia ser interpretado como uma denúncia da mediocridade dos norte-americanos em termos de engenharia e arquitetura. A mediocridade também se observa no que diz respeito às estradas de ferro, consideradas o maior empreendimento do século XIX. Estas são vistas como fracas e mal projetadas, “não podiam ser comparadas, por certo, com as estradas vastas, planas, retas e raiadas de ferro, sobre as quais os egípcios transportavam templos inteiros e sólidos obeliscos, de quarenta e cinco metros de altura.”¹⁴² (POE, 2001, p. 606). Até mesmo a democracia é objeto de questionamento por parte do conde Allamistakeo, que narra uma divertida história através da qual satiriza o regime democrático de governo:

¹⁴⁰ “(...) but I had not made an end of my queries before the silent member again touched me quietly on the elbow, and begged me for God’s sake to take a peep at Diodorus Siculus.” (POE, 2010, p. 877).

¹⁴¹ “(...) consisted of a hundred and fourty four columns, thirty-seven feet in circumference, and twenty-five feet apart.” (POE, 2010, p. 877).

¹⁴² “They could not be compared, of course, with the vast, level, direct, in-groove causeways upon which the Egyptians conveyed entire temples and solid obelisks of a hundred and fifty feet in altitude.” (POE, 2010, p. 878).

Treze províncias egípcias resolveram tornar-se imediatamente livres e dar assim um magnífico exemplo ao resto da humanidade. Reuniram-se seus sábios e cozinham a mais engenhosa constituição que é possível conceber-se. Durante algum tempo, as coisas correram admiravelmente bem, somente que seu costume de jactar-se era prodigioso. A coisa acabou, porém, com a consolidação dos treze estados, com mais quinze ou vinte outros, no mais odioso e insuportável despotismo que jamais se ouviu falar na superfície da Terra.

Perguntei o nome do tirano usurpador.

Tanto quanto podia lembrar-se, era *População*.¹⁴³ (POE, 2001, p. 607).

Aqui, a crítica parece se dirigir ao processo de independência das treze colônias inglesas nos Estados Unidos, sugerindo que o regime democrático também apresenta suas limitações, podendo ser, ainda que contraditoriamente, considerado despótico. Na visão de Nicolas Leite, “a democracia é apresentada como um regime falido e fracassado no tempo da múmia”, o que evidencia uma ruptura com a visão progressista da História. (LEITE, 2011, p. 7). O nome do tirano usurpador remete à existência de um poder outorgado pelo povo, um poder que se converte em despotismo porque não faz com que os governantes retribuam a confiança que lhes é dada e governem para o povo. A história narrada pela múmia propõe uma inversão da lógica democrática, o que tem como resultado um pastiche de populismo e um conluio de interesses que raramente colocam a população em primeiro lugar. Dessa forma, tem-se a representação de uma humanidade que progride e ao mesmo tempo se degrada, ideia esta que, apesar de parecer banal hoje em dia, não o era em 1845, época na qual a modernidade atingia o seu auge, pelo menos na Europa e, em certa medida, também nos Estados Unidos. (LEITE, 2011, p. 8).

Em “Uma visita de Alcibíades”, o antigo também aparece para solapar o que é considerado moderno e questionar a sua hegemonia. A presença fantástica do general grego introduz um elemento inquietante na narrativa, uma vez que o narrador, não mais se vangloriando da evocação espiritual que realizara, demonstra ter medo da morte: “Entrado no inextrincável, no maravilhoso, achava tudo possível, não atinava por que razão, assim, como ele vinha ter comigo ao tempo, não iria eu ter com ele à eternidade. Esta ideia gelou-me. Para um homem que acabou de digerir o jantar e aguarda a hora do Cassino, a morte é o último dos sarcasmos.”

¹⁴³ Thirteen Egyptian provinces determined all at once to be free, and to set a magnificent example to the rest of mankind. They assembled their wise men, and concocted the most ingenious constitution it is possible to conceive. For a while they managed remarkably well; only their habit of bragging was prodigious. The thing ended, however, in the consolidation of the thirteen states, with some fifteen or twenty others, in the most odious and insupportable despotism that was ever heard of upon the face of the Earth. I asked what was the name of the usurping tyrant. As well as the Count could recollect, it was *Mob*. (POE, 2010, p. 879).

(ASSIS, 2008, p. 330). As ideias fúnebres se misturam ao aspecto humorístico do conto, em especial quando Alcibíades, ao saber que o narrador vai a um baile, o questiona se ele irá para ver a pírrica. No trecho reproduzido abaixo, o desembargador faz uma fala que parece ter por objetivo situar seu ilustre visitante em relação aos costumes do século XIX, sinalizando que a dança, assim como a crença nos deuses do Olimpo, pertencem a um passado remoto:

- Não – emendei eu – a pírrica já lá vai. Cada século, meu caro Alcibíades, muda de danças como muda de ideias. Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. A pírrica foi-se, como os homens de Plutarco e os numes de Hesíodo.

- Com os numes?

Repeti-lhe que sim, que o paganismo acabara, que as academias do século passado ainda lhe deram abrigo, mas sem convicção, nem alma, que as mesmas bebedeiras arcádicas (...), honesto passatempo de alguns desembargadores pacatos, esses mesmas estavam curadas, radicalmente curadas. De longe em longe – acrescentei – um ou outro poeta, um ou outro prosador alude aos restos da teogonia pagã, mas só o faz por gala ou brinco, ao passo que a ciência reduziu todo o Olimpo a uma simbólica. Morto, tudo morto.

- Morto Zeus?

- Morto.

- Dionísio, Afrodite?...

- Tudo morto. (ASSIS, 2008, p. 330-331).

Em um primeiro momento, a fala do narrador remete à inexorabilidade do processo histórico, mostrando que o passado nunca é igual ao presente e que este, por sua vez, também não será igual ao futuro. Ao afirmar isso, o desembargador também se refere ao passageiro da moda e à superficialidade dos costumes, além de declarar que os excessos cometidos no passado foram plenamente superados, sendo referidos, nos tempos modernos, com a finalidade de ornamentar o discurso histórico e conferir-lhe maior beleza. Tudo isso se deve ao advento da ciência, que “reduziu todo o Olimpo a uma simbólica”. Assim como na narrativa de Poe, o passado é subestimado e percebido como algo de pouca importância, como se o presente não dependesse dele para existir e evoluir. Alcibíades fica indignado com a derrocada moderna das divindades gregas, indignação que, na visão do narrador, é “naturalmente postiça”, sendo que, em vida, o general nunca reverenciara os deuses: “Esquecia-me – um devoto do grego! – esquecia-me que ele era também um refinado hipócrita, um ilustre dissimulado.” (ASSIS, 2008, p. 331)¹⁴⁴. Mas o

¹⁴⁴ Neste momento da narrativa, Machado se refere a uma acusação de desacato aos deuses sofrida por Alcibíades, acusação esta que culminou com sua condenação à morte pelos atenienses. De

momento de maior surpresa por parte do desembargador se dá quando Alcibíades se convida para ir ao baile junto com ele:

Fiquei aterrado, disse-lhe que não, que não era possível, que não o admitiriam, com aquele traje; pareceria doido; salvo se ele queria ir lá representar alguma comédia de Aristófanes, acrescentei rindo, para disfarçar, o medo. O que eu queria era deixá-lo, entregar-lhe a casa, e uma vez na rua, não iria ter ao Cassino, iria ter com vossa excelência. Mas o diabo do homem não se movia; escutava-me com os olhos no chão, pensativo, deliberante. Calei-me; cheguei a cuidar que o pesadelo ia acabar, que o vulto ia desfazer-se, e que eu ficava ali com as minhas calças, os meus sapatos e o meu século. (ASSIS, 2008, p. 331).

Torna-se claro, no trecho acima, o descompasso entre a tradição, personificada pela figura excêntrica de Alcibíades, e a modernidade, representada pela sobriedade do narrador, que deseja se ver livre do general para ficar ali com as suas calças, os seus sapatos e o seu século. Tal informação nos dá pistas de uma extrema resistência em se lidar com tudo aquilo que é considerado antigo, sendo que a tradição, além de causar estranhamento, parece ameaçar uma existência que, apesar de caracterizada pela curiosidade que é prerrogativa do avanço científico, não admite questionamentos em relação a seus costumes e sua forma de vida. Esta resistência se manifesta quando o narrador argumenta que Alcibíades jamais poderia ir ao baile com suas vestes gregas, ao que o general responde: “A roupa muda-se. Irei à maneira do século. Não tens alguma roupa que me emprestes?” (ASSIS, 2008, p. 331). O general mostra seu lado camaleônico e adaptativo ao desejar ir ao baile com a vestimenta do século XIX, vestimenta esta que será objeto de crítica por parte dele próprio, que questiona o narrador a respeito do uso das calças, vistas por ele como “canudos de pano”: “Respondi que por maior comodidade; acrescentei que o nosso século, mais recatado e útil do que artista, determinara trajar de um modo compatível com o seu decoro e gravidade.” (ASSIS, 2008, p. 332). Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre Alcibíades e o desembargador, que são pessoas muito diferentes entre si. Sob este aspecto, Eunice Gai afirma que

acordo com o relato de Plutarco, o general teria forjado uma série de maus presságios divinos para sabotar a conquista da Sicília, que contava com uma série de opositores mas era “um anseio dos atenienses de longa data”. (GAI, 2008, p. 102). Alcibíades era um dos chefes da expedição à Sicília, o que também motivou uma acusação por traição. Com esta sutil alusão, Machado de Assis, em diálogo com o texto antigo, procura preservar a famosa caracterização de Alcibíades como hipócrita, dissimulado, irônico e irreverente, conforme sinaliza a fala do próprio narrador.

Do narrador podem-se abstrair algumas características como: metódico, leitor assíduo, cultor dos clássicos, bem informado acerca dos principais acontecimentos de ordem política e social, um tanto absenteísta, uma vez que não dá pistas em termos de ter alguma posição definida acerca dos fatos que menciona; ocioso, solitário, niilista em termos de valores; adota o espiritismo apenas por ser entre as religiões a mais recreativa. Mas, principalmente, é um homem elegante à moda do século. Em casa, veste-se de branco, depois, para o baile, veste preto, gravata branca, colete, sapatos de verniz, chapéu. Pertence à escala social superior, visto ser desembargador. Evidencia-se no conto uma comparação entre o narrador e Alcibíades, duas elegâncias comparadas. (GAI, 2008, p. 103).

Assim como em “Pequena conversa com uma múmia”, o vestuário funciona como metáfora não só do segmento ao qual pertence o personagem, mas de toda uma sociedade, aqui a sociedade fluminense de fins do século XIX, que apresenta todas as características listadas acima: o culto aos clássicos, o absenteísmo, o niilismo, e a crença no espiritismo não como religião, mas como diversão. Tais são os componentes de uma identidade que se diz moderna e que é questionada com base na figura de Alcibíades. Dessa forma, o que parece ser moderno na realidade não o é, o que nos possibilita interpretar as duas narrativas analisadas como veiculadoras de uma crítica a um modelo fabricado de modernidade, questionado e desmistificado tanto pela múmia quanto por Alcibíades.

Ainda que apresente uma série de semelhanças com o desembargador, mais precisamente no tocante à elegância, o general é na realidade bem diferente deste, que admite não gostar das críticas feitas a sua vestimenta: “ainda que o nosso tempo nos pareça digno da crítica, e até de execração, não gostamos que um antigo venha mofar dele às nossas barbas.” (ASSIS, 2008, p. 332). Reitera-se, portanto, a existência de uma mentalidade que resiste ao que é considerado antigo, pois o narrador assume que, apesar de possíveis e até certo ponto aceitáveis, as críticas ao século XIX e ao homem moderno o desagradam profundamente, a ponto de provocar-lhe um quase incontável desejo de fuga, representativo de uma incapacidade de lidar com o que se percebe como tradição. Estes dados nos mostram o quão arraigado é o modelo de modernidade no qual os personagens dizem acreditar, daí o estranhamento e a resistência em relação às figuras do conde Allamistakeo e de Alcibíades, que funcionam como provas vivas de que o moderno não passa de uma farsa construída por aqueles que acreditam em ideias cristalizadas e preconcebidas.

A crítica aos “melindres de homem moderno” persiste no que diz respeito à cor do traje escolhido pelo desembargador. A cor preta, que Alcibíades considera

feia, assume uma dimensão simbólica, fazendo o general acreditar que o século XIX é uma época melancólica. Evidencia-se também uma relativização do conceito de belo, pois o que é considerado gracioso em uma época pode não o ser em outra: “Isto que te parece absurdo ou desgracioso é perfeitamente racional e belo – belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando os seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias.” (ASSIS, 2008, p. 332). Assim como no conto de Poe, o que se constata é uma problematização do tempo histórico, responsável pela formação de práticas, discursos e costumes que se coadunam com as condições sociais de uma determinada época.

A reação de Alcibíades é de imenso terror quando o narrador passa a gravata em volta do pescoço: “Como passasse a gravata à volta do pescoço e tratasse de dar o laço, Alcibíades supôs que ia enforcar-me, segundo confessou depois. E, na verdade, estava pálido, trêmulo, em suores frios. Agora quem se riu fui eu.” (ASSIS, 2008, p. 332). O efeito humorístico deriva do choque experimentado pelo general em relação ao desconhecido, que nada mais é, para ele, do que a modernidade encarnada pelo narrador, tida excêntrica e incompreensível. Persiste ainda o estranhamento relativo à cor do traje usado pelo desembargador: “Estás todo cor da noite – uma noite com três estrelas apenas (...) – O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós vivíamos mais alegres; vivíamos...” (ASSIS, 2008, p. 332). Com estas palavras, Alcibíades deixa explícita sua crítica em relação aos costumes modernos, contrapondo a melancolia representada pela cor preta à alegria da vida no seu tempo. Observa-se, portanto, não apenas a relativização do belo mas também da própria noção de modernidade, que não é vista como algo absoluto e sim como uma realidade passível de questionamentos. Isso fica ainda mais claro quando o narrador afirma faltar o chapéu para completar seu traje de gala, ao que Alcibíades responde:

- Oh! venha alguma coisa que possa corrigir o resto! – tornou Alcibíades com voz suplicante. – Venha, venha. Assim pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia sito levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo! Venha alguma coisa que corrija isso. O que é que falta, dizes tu?
- O chapéu.
- Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta. (ASSIS, 2008, p. 333).

O elegante traje do desembargador acaba funcionando como metonímia da modernidade, sendo representativo, assim como a farda de Jacobina, do papel desempenhado pelo personagem no meio social onde está inserido. Ao criticar a roupa, Alcibíades faz menção à importância do legado greco-latino, que segundo ele, se perdeu em favor de peças que ele considera ridículas. Com isso, o fascínio em relação à modernidade dá lugar ao desencanto e à certeza de que as coisas não são assim tão perfeitas quanto o homem moderno havia imaginado. Tal desencanto já havia sido dramatizado por Baudelaire em “Quadros parisienses”, em especial nas imagens de uma cidade que, ao se modernizar, perde a essência que ainda sobrevive na mente do eu lírico. O estranhamento relativo às coisas modernas terá seu ápice com a morte de Alcibíades, ocorrida depois que o desembargador coloca o chapéu:

Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez. Rogo a vossa excelência se digne de expedir as respeitáveis ordens para que o cadáver seja transportado ao necrotério, e se proceda o corpo de delito, relevando-me de não ir pessoalmente à casa de vossa excelência agora mesmo (dez da noite) em atenção ao profundo abalo por que acabo de passar, o que aliás farei amanhã de manhã, antes das oito. (ASSIS, 2008, p. 333).

Na concepção do “ilustre ateniense”, o chapéu era o elemento que poderia salvar o desembargador da mediocridade da vida moderna. Todavia, o que se constata é exatamente o oposto, uma vez que o chapéu se transforma em motivo de uma angústia tão intensa que acaba resultando na segunda morte de Alcibíades. Tem-se a impressão de que o antigo é superior ao moderno, impressão esta corroborada pela dramaticidade dos gestos do general grego e pela atitude *blasé* do desembargador, expressa nas solicitações feitas ao chefe de polícia da corte. No entanto, o que se observa não é necessariamente a superioridade do antigo e sim a maneira pela qual este antigo problematiza o que é tido como moderno, sugerindo que a modernidade não se limita apenas ao universo do narrador e é algo muito mais abrangente do que se pensara a princípio. Questionável é também a verossimilhança da narrativa, mais especificamente quando o narrador, em suas solicitações ao chefe de polícia, pede que se leve ao necrotério o cadáver de um defunto que, além de morto pela segunda vez, pertence a outro tempo e a outra

realidade. Dessa maneira, o possível e o impossível se fundem, o que faz com que o conto de Machado possua a dissonância que é característica dos textos modernos.

A mesma dissonância se observa nos trechos finais de “Pequena conversa com uma múmia”, quando os pesquisadores, sem poder aceitar sua derrota no debate com o conde Allamistakeo, resolvem comparar os egípcios e os norte-americanos no que diz respeito a “todas as importantíssimas particularidades do traje.”¹⁴⁵ (POE, 2001, p. 608). A reação da múmia é absolutamente irônica:

Ouvindo isto, o conde abaixou a vista sobre as alças de suas calças e, depois, pegando a ponta de uma das abas de sua casaca, levou-a até bem perto dos olhos, examinando-a durante alguns minutos. Deixando-a cair, por fim, sua boca escancarou-se gradualmente, duma orelha à outra, mas não me recorde se ele disse qualquer coisa à guisa de resposta. Neste momento, recuperamos nossas energias e o doutor, aproximando-se da múmia, com grande dignidade, rogou-lhe que lhe dissesse, com toda a franqueza e sob sua honra de cavalheiro, se os egípcios tinham compreendido em *alguma* época, a fabricação quer das pastilhas de Ponnonner, quer das pílulas de Bandreth. Aguardávamos com profunda ansiedade uma resposta, mas foi em vão. A resposta não chegava. O egípcio enrubescceu e baixou a cabeça. Jamais houve triunfo mais consumado; jamais derrota alguma foi suportada de tão má vontade. De fato, não podia tolerar o espetáculo da mortificação da pobre múmia. Peguei do chapéu, cumprimentei-a tesamente e despedi-me.¹⁴⁶ (POE, 2001, p. 608).

Ao ser questionado com arrogância pelo Dr. Ponnonner, o espanto de Allamistakeo é tão grande que ele apenas escancara a boca, em uma atitude que revela sarcasmo e deboche em relação ao traje. Portanto, não há propriamente uma vitória dos modernos no debate, e sim uma demonstração, por parte dos norte-americanos, de uma incapacidade de manter um diálogo produtivo com a tradição. A mortificação da múmia comprova uma supremacia que, na realidade, não se estabelece pela força dos argumentos, e sim por uma fútil questão de vestuário. Assim sendo, tal supremacia não existe de fato, uma vez que a narrativa se encerra com uma sensação de completo desencanto em relação à realidade:

¹⁴⁵ “(...) in the all-important particular of dress (...)” (POE, 2010, p. 878).

¹⁴⁶ The Count, at this, glanced downward to the straps of his pantaloons, and then taking hold of the end of one of his coat-tails, held it up to his eyes for some minutes. Letting it fall, at last, his mouth extended itself very gradually from ear to ear; but I do not remember that he said any thing in the way of reply. Hereupon we recovered our spirits, and the Doctor, approaching the Mummy with great dignity, desired it to say candidly, upon its honor as a gentleman, if the Egyptians had comprehended, at *any* period, the manufacture of either Ponnonner’s lozenges or Bandreth’s pills. We looked, with profound anxiety, for an answer, - but in vain. It was not forthcoming. The Egyptian blushed and hung down his head. Never was triumph more consummate; never was defeat borne with so ill a grace. Indeed, I could not endure the spectacle of poor Mummy’s mortification. I reached my hat, bowed to him stiffly, and took leave. (POE, 2010, p. 880).

Ao chegar em casa, já passava das quatro horas e fui imediatamente para a cama. São agora dez horas da manhã. Estou de pé desde as sete, escrevendo estas notas, em benefício de minha família e da humanidade. Quanto à primeira, não mais a verei. Minha mulher é uma víbora. A verdade é que estou nauseado, até o mais íntimo, desta vida e do século dezenove em geral. Estou convencido de que tudo vai indo de pernas viradas. Além disso, estou ansioso por saber quem será o presidente, em 2045. Portanto, logo que acaba de barbear-me e de tomar uma xícara de café, irei até a casa do Dr. Ponnonner fazer-me embalsamar por uns duzentos anos.¹⁴⁷ (POE, 2001, p. 608).

O embalsamamento é visto pelo narrador como a única possibilidade de se salvar de uma realidade medíocre, e o Dr. Ponnonner, que havia sido o alvo do ataque satírico empreendido pela múmia, é percebido como a pessoa que tem a chave para esta solução. O embalsamamento, juntamente com o emparedamento e o sepultamento em vida, são representações recorrentes no universo da ficção poeana, simbolizando a angústia existencial de sujeitos com dificuldades para se inserir no meio social. No conto que estamos analisando, o sujeito embalsamado seria uma representação do próprio sujeito moderno em conflito entre uma realidade pífia e as grandes aspirações da modernidade na qual ele acreditava, modernidade esta questionada e desmistificada pelo excêntrico conde egípcio. Ao ser embalsamado, o pesquisador se retiraria do mundo onde vive para ser capaz, no futuro, de vivenciar experiências que poderiam ser melhores, uma vez que, no mundo onde vive, “tudo está indo de pernas viradas”. Por outro lado, os sentimentos negativos do narrador são indicativos de que o diálogo com a tradição foi de alguma maneira produtivo, pois revelou a ele uma nova faceta da sociedade em que vive. Portanto, o discurso da antiga múmia egípcia exerce um efeito imediato na vida prática do narrador, que passa a repensar o seu modo de vida e a cogitar um afastamento em relação a todas as fragilidades e limitações do mundo ao qual pertence.

Com base em tudo o que foi exposto, “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades” podem ser interpretadas como narrativas que retratam a desconstrução da identidade moderna, tida como sólida, estável e pouco sujeita a

¹⁴⁷ Upon getting home I found it past four o'clock, and went immediately to bed. It is now ten A.M. I have been up since seven, penning these memoranda for the benefit of my family and of mankind. The former I shall behold no more. My wife is a shrew. The truth is, I am heartily sick of this life and of the nineteenth century in general. I am convinced that every thing is going wrong. Besides, I am anxious to know who will be President in 2045. As soon, therefore, as I shave and swallow a cup of coffee, I shall just step to Ponnonner's and get embalmed for a couple of hundred years. (POE, 2010, p. 880).

questionamentos. Mais do que isso, os textos propõem um questionamento em relação à própria ideia de modernidade, levando o leitor a perceber que existem outras formas de manifestação desta mesma modernidade que não as representadas pelo desembargador e pelos pesquisadores. Tanto no conto de Poe quanto na narrativa de Machado, cria-se um microcosmo por meio da contraposição de dois tempos e duas épocas, que “se efetiva na trama ficcional por meio do diálogo entre os personagens.” (SILVA, 2007, p. 164). O elemento fantástico, conforme analisado, aparece como articulador do embate entre o que é considerado antigo e o que é visto como moderno, sendo “um modo de criticar e debater vários aspectos da sociedade como a política, a moralidade e a experiência do tempo.” (LEITE, 2011, p. 7). A crítica a um modelo fabricado de modernidade aparecerá em “A parasita azul” e “O carro n. 13”, juntamente com a constatação, ainda que velada e sutil, de que tal modelo se revela insuficiente para a compreensão de uma outra modernidade, que se encontrava obliterada por percepções enganosas acerca da realidade, como nos revelam as narrativas analisadas no presente capítulo.

Tais narrativas nos mostram que a estabilidade representativa da “modernidade sólida” cai por terra perante o esfacelamento de perspectivas proposto pela “modernidade líquida”, mostrando que nada é tão inquestionável quanto parece e que o passado subestimado pelo moderno pode ser útil para a compreensão do momento presente. A solidez da identidade moderna é também posta à prova em “O espelho” e “William Wilson”, nas representações do sujeito cindido e transformado, pelo social, no duplo de si mesmo. A constituição identitária do sujeito moderno será também questionada em “A parasita azul” e “Capítulo dos chapéus”, juntamente com a fragmentação do espaço e com os trânsitos constantes entre Brasil e Europa, ou entre o Rio de Janeiro e as pequenas cidades do interior brasileiro, conforme será analisado no próximo capítulo.

3 ENTRE O RURAL E O URBANO, BRASIL E FRANÇA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE: TENSIONAMENTOS ESPACIAIS EM QUATRO CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

A Cidade e as Serras, última obra de Eça de Queiroz, foi publicada em 1901, um ano depois da morte de seu autor. Neste romance, que desenvolve a ideia central do conto “Civilização”, de 1892, Eça faz uma comparação entre a vida cosmopolita parisiense e a existência pacata na zona rural portuguesa, tecendo, a partir deste contraste, uma ferrenha crítica aos modos de vida na cidade, no que parece ser, a princípio, uma tentativa de retorno ao bucolismo e à simplicidade característica de uma vivência campestre e livre das preocupações mundanas. *A Cidade e as Serras* é narrado em primeira pessoa por José Fernandes, que relata o cotidiano de seu amigo Jacinto, um verdadeiro amante da vida citadina que decide ir viver no campo. O personagem central é um adepto do progresso, o que se manifesta no entusiasmo em relação ao avanço tecnológico e na rejeição a um mundo natural que será, mais tarde, exaltado pelo próprio Jacinto. Manifesta-se, portanto, um tensionamento de percepções que também se estende ao espaço urbano, conforme expresso nesta fala de Fernandes:

Nesta densa e pairante camada de ideias e fórmulas que constitui a atmosfera mental das cidades, o homem que a respira, nela envolto, só pensa todos os pensamentos já pensados, só exprime todas as emoções já exprimidas: – ou então, para se destacar na pardacenta e chata rotina de trepar ao frágil andaime da gloriola, inventa num gemente esforço, inchando o crânio, uma novidade disforme que espante e detenha a multidão como um mostrengo numa feira. Todos, intelectualmente, são carneiros, trilhando o mesmo trilho, balando o mesmo balido, com o focinho pendido para a poeira onde pisam, em fila, as pegadas pisadas; - e alguns são macacos, saltando no topo de mastros vistosos, com esgares e cabriolas. Assim, meu Jacinto, na cidade, nesta criação tão antinatural onde o solo é de pau e feltro e alcatrão, e o carvão tapa o céu, e a gente vive acamada nos prédios como o paninho das lojas, e a claridade vem pelos canos, e as mentiras se murmuram através de arames – o homem aparece como uma criatura anti-humana, sem beleza, sem força, sem liberdade, sem riso, sem sentimento, e trazendo em si um espírito que é passivo como um escravo ou impudente como um histrião... E aqui tem o belo Jacinto o que é a bela cidade! (QUEIROZ, 1995, p. 97-98).

Em seu discurso, o narrador se refere à despersonalização associada às grandes cidades, onde os seres humanos são comparados a carneiros que aceitam passivamente o fluxo da vida, percebido como antinatural e aprisionador. A solução

para o dilema experimentado por Jacinto é a ida para o campo, uma vez que modificações significativas começam a ser observadas na conduta do personagem:

No começo do inverno, porém, notei com inquietação que Jacinto já não folheava o *Eclesiastes*, desleixava Schopenhauer. Nem festas, nem teosofismos, nem os seus hospícios, nem os fios do *Times*, pareciam interessar agora o meu amigo, mesmo como demonstrações gloriosas da sua crença. E a sua abominável função de novo se limitou a bocejar, a passar os dedos moles sobre a face pendida, palpando a caveira. Incessantemente aludia à morte como a uma libertação. (QUEIROZ, 1995, p. 119).

Estas informações, juntamente com a ideia de que Jacinto vive há trinta e quatro anos em uma “maçada” serão as responsáveis pela mudança em sua mentalidade. No ambiente rural, o personagem irá encontrar a solução para os seus problemas, uma vez que tal ambiente dá margem a experiências diferenciadas, possibilitando, por exemplo, uma união conjugal duradoura. A partida para a quinta de Tormes aparece representada como a cura para o “parisianismo” de Jacinto, uma válvula de escape para a sua obsessão por tudo o que vem da França e por tudo o que a modernidade representa. Observa-se de fato um grande deslumbramento em relação a Paris, em uma atitude própria de um sujeito que busca no estrangeiro certas referências para a sua formação cultural. Todavia, o apego à metrópole francesa é fundamentado em valores mundanos e superficiais, como a vida boêmia e os envoltimentos passageiros com mulheres, de modo que a vida do protagonista se torna realmente uma “maçada”. Daí a necessidade de voltar a Portugal e ir viver não na capital Lisboa, mas no interior, o que evidencia uma rejeição a certos valores personificados pela vida urbana. Uma das representações deste repúdio é o extravio das bagagens de Jacinto na ida para o campo, sem falar na incorporação das leituras de autores da Antiguidade clássica, entre eles Virgílio e Teócrito. Ao reencontrar seu amigo, José Fernandes acredita estar diante de outra pessoa:

Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhou um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente. Dos olhos, que na cidade andavam sempre tão crepusculares e desviados do mundo, saltava um brilho de meio-dia, resoluto e largo, contente em se embeber na beleza das coisas. Até o bigode se lhe encrespava. E já não deslizava a mão desencantada sobre a face, – mas batia com ela triunfalmente na coxa. Que sei? Era um Jacinto novíssimo. (QUEIROZ, 1995, p. 170-171).

As informações contidas no trecho acima remetem à ferrenha crítica de Eça à civilização, percebida como algo que retira do sujeito a sua essência vital, ao contrário da vida campesina, que além de promover um verdadeiro reencontro deste mesmo sujeito com as suas raízes, devolve a ele a alegria de viver que era consumida pela existência cosmopolita. Esta é, aliás, criticada pelo próprio José Fernandes, conforme expresso no último capítulo do romance:

E eu atirei, para um montão de lixo, ao canto do pátio, aquele pútrido rebotalho da civilização. E montei. Mas ao dobrar para o caminho empinado da Serra, ainda me voltei, para gritar adeus ao Pimenta, de quem me esquecera. O digno chefe, debruçado sobre o monturo, apanhava, sacudia, recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris. (QUEIROZ, 1995, p. 260).

Neste excerto, torna-se nítida a contraposição entre o campo e a cidade, percebida como um espaço que seduz e ao mesmo tempo, aniquila o sujeito. Contudo, a crítica ao espaço urbano, apesar de ácida em vários momentos, é relativizada pelas inovações tecnológicas introduzidas por Jacinto em Tormes, como sinaliza o excerto abaixo, que assim como a citação acima é retirado do último capítulo de *A Cidade e as Serras*:

Visitara já as suas propriedades de Montemor, da Beira; e consertava, mobiliava as velhas casas dessas propriedades para que os seus filhos, mais tarde, crescidos, encontrassem “ninhos feitos”. Mas onde eu reconheci que definitivamente um perfeito e ditoso equilíbrio se estabelecera na alma do meu príncipe, foi quando ele, já saído daquele primeiro e ardente fanatismo da simplicidade – entreabriu a porta de Tormes à civilização. Dois meses antes de nascer a Teresinha, uma tarde, entrou pela avenida de plátanos uma chiante e longa fila de carros, requisitados por toda a freguesia, e acumulados de caixotes. Eram os famosos caixotes, por tanto tempo encalhados em Alba de Tormes, e que chegavam, para despejar a cidade sobre a serra. Eu pensei: - Mau! O meu pobre Jacinto teve uma recaída! Mas os confortos mais complicados, que continha aquela caixotaria imensa, foram, com surpresa minha, desviados para os sótãos imensos, para o pó da inutilidade; e o velho solar apenas se regalou com alguns tapetes sobre os seus soalhos, cortinas pelas janelas desabrigadas, e fundas poltronas, fundos sofás, para que os repousos, por que ele suspirava, fossem mais lentos e suaves. Atribuí esta moderação a minha prima Joaninha, que amava Tormes na sua nudez rude. Ela jurou que assim o ordenara o seu Jacinto. Mas decorridas semanas, tremi. Aparecera, vindo de Lisboa, um contramestre, com operários, e mais caixotes, para instalar um telefone!

- Um telefone, em Tormes, Jacinto?

O meu príncipe explicou, com humildade:

- Para a casa de meu sogro!... Bem vêes.

Era razoável e carinhoso. O telefone porém, sutilmente, mudamente, estendeu outro longo fio, para Valverde. E Jacinto, alargando os braços, quase suplicante:

- Para casa do médico. Compreendes....

Era prudente. Mas certa manhã, em Guiães, acordei aos berros da tia Vicência! Um homem chegara, misterioso, com outros homens, trazendo arame, para instalar na nossa casa o novo invento. Sosseguei a tia Vicência, jurando que essa máquina nem fazia barulho, nem trazia doenças, nem atraía as trovoadas. (QUEIROZ, 1995, p. 243-244).

Esta longa citação nos oferece a possibilidade de problematizar a dicotomia campo idealizado *versus* cidade corrompida, considerando que, ao instalar uma rede telefônica em Tormes, Jacinto demonstra reconhecer as utilidades de certas inovações tecnológicas para a vida no ambiente rural, em especial no que diz respeito a facilitar a comunicação entre as pessoas. Sintomático disso é também o achado dos caixotes que haviam se perdido na mudança para o campo, bem como o uso de certos móveis e peças de decoração na nova casa de Jacinto, o que, de acordo com José Fernandes, seria sinal de um equilíbrio entre tradição e modernidade, percebido como uma evolução no espírito de seu amigo. Portanto, ainda que o romance aponte uma série de vantagens da vida no campo sobre a vida na cidade, ele também nos possibilita uma leitura segundo a qual certos aspectos positivos de ambos os espaços podem ser integrados para o bem de todos, sugerindo que a modernidade não é algo de todo mau, como a princípio pudesse parecer.

Ao tomar a decisão de viver no campo e depois, de levar um pouco de progresso e tecnologia para a quinta de Tormes, Jacinto demonstra ter superado a postura acrítica que caracterizara sua vivência parisiense, assim como o deslumbramento experimentado quando se mudou para o campo. Tais aspectos não podem passar despercebidos, sob pena de se interpretar *A Cidade e as Serras* como um romance no qual Eça de Queiroz propõe uma solução conservadora para a dicotomia campo-mundo tradicional/cidade-mundo moderno quando, na realidade, o autor está propondo uma neutralização e até mesmo, uma superação de tais dicotomias a partir da experiência individual de Jacinto.

A percepção crítica de certos aspectos da existência cosmopolita transparece, conforme já analisado, tanto em “Avenida Niévski” quanto em “O homem das multidões” e “Quadros parisienses”. *A Cidade e as Serras* pode ser interpretado como um texto que denuncia não só a permanência de tal percepção na nascente literatura do século XX, mas também uma problematização dos deslocamentos entre

campo e cidade, e entre Portugal e França, no caso de Eça. O constante trânsito entre Brasil e Paris aparece na obra de Machado desde os primeiros anos de sua produção literária. Em “A parasita azul”, publicado em 1872, observa-se um movimento semelhante ao do romance de Eça: a redefinição da vida social e amorosa do protagonista em função da ida para o campo. Em “O carro n. 13”, de 1868, também há uma alteração nos rumos existenciais do personagem principal por conta de uma estadia na cidade do Rio de Janeiro, que o força a rever alguns conceitos e a assumir um novo compromisso amoroso. A mudança de perspectivas pode também se dar no próprio espaço urbano, nas perambulações pela capital fluminense, em especial na rua do Ouvidor, como é o caso de “Capítulo dos chapéus”, de 1884, e “Três conseqüências”, de 1883. O objetivo deste capítulo é analisar estes desdobramentos levando em consideração o tensionamento espacial que se observa nas narrativas, seja entre países diferentes, seja entre campo e cidade, ou entre esfera pública e privada, que se mesclam e se confundem, dando origem a novas experiências sociais e amorosas.

Como é possível constatar, este capítulo tratará exclusivamente da obra de Machado de Assis. Tal opção se justifica pela necessidade de se discorrer a respeito da especificidade do contexto brasileiro na modernidade, o que não significa que não se possa recuperar aspectos e temas já explorados nas análises das obras de Poe e de Baudelaire, tais como o estranhamento em relação à cidade e a posição ambígua do sujeito frente ao trânsito Brasil e Europa. Dessa forma, as interlocuções entre Machado e os outros dois autores serão constantemente retomadas, uma vez que elas nos ajudarão a compreender o tensionamento espacial representado nas narrativas. Além disso, este capítulo mostrará que as semelhanças entre Poe, Baudelaire e Machado de Assis não se restringem somente à produção literária, estendendo-se também a uma consistente atuação na imprensa periódica da época, sem falar na expressiva preocupação com as questões relativas ao nacionalismo literário, aspectos que serão analisados a seguir.

3.1 Machado de Assis: Romantismo, nacionalismo e colaboração na imprensa periódica do século XIX

Tanto “A parasita azul” quanto “O carro n. 13” foram publicados inicialmente no periódico *Jornal das Famílias*, sob os pseudônimos de *Job* e *Victor de Paula*,

respectivamente. Posteriormente, “A parasita azul” foi incluída na coletânea *Histórias da meia-noite*, publicada em 1873. São, portanto, narrativas pertencentes ao que a crítica convencionou chamar de primeira fase ou fase romântica da obra machadiana, em que o escritor ainda não havia atingido sua plena maturidade literária. A análise destes aspectos se faz relevante porque nos possibilita uma compreensão mais ampla dos contos que serão analisados e também, da obra machadiana como um todo, cuja fortuna crítica é marcada por impasses que cumprem ser analisados.

Um dos principais problemas em se pesquisar a fase inicial da produção de Machado diz respeito à lacuna crítica existente em relação aos primeiros contos e romances do autor. Até meados do século XX, os estudiosos tendiam a se concentrar mais na fase realista, representada por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, o que fez surgir uma negligência e até mesmo um desmerecimento das produções pertencentes à primeira fase. Lúcia Miguel-Pereira, em seu famoso estudo crítico e biográfico sobre Machado de Assis, afirma que tais narrativas se passavam em um “mundo convencional onde os desgostos amorosos eram os únicos sofrimentos, onde tudo gira em torno de olhos bonitos, de suspiros, de confidências trocadas entre damas elegantes.” (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 149). Prosseguindo em seu raciocínio, a autora afirma que:

Tendo passado do meio operário para o meio do jornalismo e do teatro, Machado se recusou a pintar tanto um quanto o outro. Desprezou as fontes de observação que a existência lhe dera. Sempre com a sua mania de se elevar socialmente, quis escrever para as damas da sociedade. Ora, mesmo a mais completa vocação de romancista, de criador, não pode prescindir da realidade, ao menos como ponto de partida. Machado quis fazê-lo e o resultado foi que, a despeito do real talento do autor, seus primeiros livros nada valem. (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 149-150).

Com base nas considerações de uma das principais estudiosas da obra machadiana, é possível vislumbrar a maneira pela qual a crítica literária brasileira das primeiras décadas do século XX analisa as primeiras narrativas de Machado. Observa-se uma severidade desmedida em tal análise, juntamente com a falta de uma avaliação consistente das composições iniciais, percebidas como histórias românticas ou simples anedotas passadas em um mundo tido como convencional. Além disso, Miguel-Pereira propunha que era possível vislumbrar, nos romances machadianos, questões relacionadas à psique do homem Joaquim Maria Machado

de Assis, em uma análise que, na visão de Hélio de Seixas Guimarães, se coadunava com as teorias psicológicas de Alfred Adler e Françoise Minkowska, “especialmente pelo estudo desta sobre a personalidade epilética.” (GUIMARÃES, 2008, p. 282). Este aspecto é também comentado por Valentim Faccioli, que afirma que a maioria dos biógrafos de Machado percebe suas composições iniciais como uma “recriação de material autobiográfico”, considerando que “o percurso de migração e readaptação de classe vivido por diversas personagens coincidiria com o do próprio escritor.” (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 32).

Em *Prosa de ficção de 1870 a 1930*, publicado em 1950, Lúcia Miguel-Pereira abandona as explicações biográficas e psicologizantes, modificando sua percepção acerca das primeiras narrativas de Machado, conforme observamos no trecho a seguir:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o inibia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos indevassáveis, já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preceito então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 58).

Esta afirmação encontrará respaldo na crítica das décadas seguintes, em que observaremos um alargamento no escopo de discussão das narrativas pertencentes a *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, que passam a ser analisadas levando em consideração os traços de maturidade literária do jovem Machado de Assis, que, de acordo com Jaison Crestani, “já tentava articular o seu pensamento crítico em relação aos mecanismos que governavam a sociedade brasileira da época.” (CRESTANI, 2006, p. 156). A pesquisa conduzida por Crestani é exemplar nesse sentido, uma vez que propõe o questionamento das apreciações redutoras, a fim de “reabilitar essa parte fundamental da ficção machadiana, mostrando que ela ainda pode ser lida com prazer pelo leitor que souber reconhecer a sua identidade própria e as condições em que foi produzida.” (CRESTANI, 2009, p. 5). A própria Lúcia Miguel-Pereira, em *Prosa de ficção*, volta atrás na ideia de que as narrativas machadianas de início de carreira não possuíam qualquer relação com os romances pós-1880: “O autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* existia no de *Ressurreição* como a Capitu da Glória estava na de *Matacavalos* – em germe; de

vez em quando, por uma frase, por uma indicação, por uma ideia apenas esboçada que mais tarde seria desenvolvida (...)” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 60).

Assim sendo, é de se esperar que a fortuna crítica dos dois primeiros contos que serão analisados no presente capítulo não seja tão ampla quanto aquela referente a contos como “O espelho” e as demais narrativas pertencentes à coletânea *Papéis avulsos*. Talvez a mais recente e relevante análise existente sobre “A parasita azul” é “1872: “A parasita azul” ficção, nacionalismo e paródia”, da autoria de John Gledson. Este estudo foi publicado em 2008, em uma coletânea comemorativa do centenário da morte de Machado de Assis. Em sua análise, o autor trabalha com os conceitos de nacionalismo e identidade nacional, que, em sua opinião, são de difícil definição dentro da obra machadiana. Gledson opta por fazer uma análise de cunho sociológico, uma vez que “a descrição íntima do mundo social que ele (*Machado de Assis*)¹⁴⁸ conhecia melhor e a dramatização da situação nacional de dependência, dominam em grande medida a sua forma. Elas fornecem material básico para os enredos e para as estruturas de seus romances, assim como de seus contos.” (GLEDSON, 2008, p. 165). Dessa forma, o estudioso acredita que as primeiras obras de Machado não devem ser ignoradas, pois são capazes de fornecer evidências produtivas para discussões que levem em consideração não só o contexto social em que foram criadas, mas também os desdobramentos de um debate relativo à formação da identidade nacional, que estava em alta na época. Como explicação para a quase completa ausência de fortuna crítica de “A parasita azul”, Gledson aponta uma dificuldade de categorização relativa ao gênero textual, já que o conto é longo demais para ser conto e muito curto para ser classificado como romance. (GLEDSON, 2008, p. 170). Por conta deste impasse, optamos, assim como Alfredo Bosi (1982) por chamá-lo de novela, em uma classificação intermediária que evitaria complicações teóricas desnecessárias em relação aos gêneros literários.

Em sua análise, Gledson foca em questões relativas ao contexto literário da época de Machado de Assis, afirmando que “A parasita azul” “parodia, reutiliza ou recicla dois dos precursores brasileiros de Machado: José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida.” (GLEDSON, 2008, p. 169). O autor se refere mais especificamente a *O guarani*, de 1857, e a *Memórias de um sargento de milícias*, de

¹⁴⁸ Grifo nosso.

1854, obras que seriam, em sua opinião, parodiadas por Machado como “uma maneira de lidar com a herança imediata do romancista.” (GLEDSON, 2008, p. 169). Gledson também cita *A moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, como referência para a composição da novela, principalmente no que diz respeito ao tema romântico do reencontro, na idade adulta, do casal que havia se apaixonado na infância, e à existência de elementos que simbolizam o amor dos jovens, tais como a parasita azul, na narrativa machadiana, e o breve guardado por Carolina e Augusto, no romance macediano. As semelhanças com *O guarani*, por sua vez, apareceriam no relato do sonho de Leandro Soares e novamente no uso da imagem da parasita, que aparece com a cor vermelha no romance de Alencar, sendo, assim como na novela de Machado, um presente do herói para a personagem feminina. Não há como negar que o escritor, tendo iniciado sua produção literária na década de 1850 do século XIX, certamente leu os romances de Alencar, Macedo e Almeida, pois era um autor bastante atento à literatura produzida em seu tempo, o que de forma alguma invalida a leitura proposta por Gledson. Talvez Machado tenha parodiado tais narrativas como uma forma de atrair a atenção das leitoras do *Jornal das Famílias*, como forma de reavivar em suas mentes os enredos de romances muito conhecidos por elas, criando, assim, uma identificação e uma intimidade maior com o público leitor.

O objetivo de nossa análise é alargar o escopo da investigação empreendida por Gledson ao propor a aproximação de “A parasita azul” com aspectos da obra poética e da lírica baudelairiana, o que não significa que a novela não possa apresentar traços de romances brasileiros produzidos no século XIX. As ressonâncias estrangeiras não são analisadas pelo autor, com exceção de duas breves comparações, feitas no início do artigo, com a escritora inglesa Jane Austen, no que diz respeito “a uma ironia onipresente, meticulosa e implicitamente agressiva (...) numa prosa que só mostrava os dentes de tempos em tempos, nas entrelinhas.” (GLEDSON, 2008, p. 164), e com o escritor Henry James, no que se relaciona a um dilaceramento cultural e literário típico de escritores provenientes de nações consideradas periféricas, das quais se originava “um forte sentimento de provir das margens do mundo civilizado.” (GLEDSON, 2008, p. 163). Ainda que Gledson não analise as relações entre Machado de Assis e autores estrangeiros, ele admite a possibilidade de se estabelecer paralelos que explorem a natureza cultural e até mesmo, política de tais relações, algo que é de nosso interesse nesta pesquisa.

Outro aspecto largamente explorado pelo estudioso diz respeito aos pontos de contato entre a novela e os romances machadianos de 1880 em diante. Gledson identifica Camilo Seabra com Brás Cubas, pois ambos são verdadeiros parasitas sociais, que passam tempo na Europa levando uma vida dissoluta e gastando o dinheiro da família. (GLEDSON, 2008, p. 175). Além disso, ele considera que a conduta de Isabel Matos prefigura a de heroínas como Sofia e Capitu, “em quem o mistério, a contradição e a suspeita de ambição são bastante claros.” (GLEDSON, 2008, p. 181). Por um lado, a comparação com a fase realista pode ser bastante produtiva, pois reforça a ideia de continuidade entre os textos de Machado, independente de serem contos, novelas ou romances, e desmistifica a de ruptura, possibilitando-nos questionar a classificação estanque da obra do escritor em duas fases. Ao mesmo tempo, tal comparação anula o esforço de se considerar a identidade própria da novela, como se ela existisse única e exclusivamente em função das obras da chamada “fase realista”. Esta análise não levará em consideração os pontos de contato entre “A parasita azul” e os romances da segunda fase, ainda que possam existir, em seu enredo, alguns elementos que de fato possibilitem esta aproximação.

Apesar de da pouca importância dada ao trânsito entre Brasil e França, John Gledson remete a ele em dois momentos de seu ensaio. Citando Roberto Schwarz, o estudioso afirma ser “baudelairiana” a “nostalgia do exílio” experimentada por Camilo Seabra quando de sua chegada ao Brasil. (SCHWARZ, apud GLEDSON, 2008, p. 176). Outro aspecto de relevância é a referência ao triângulo amoroso entre os personagens Camilo, Isabel e Leandro, que, na visão do autor, tem uma base ideológica:

O primeiro vértice do triângulo é o forasteiro, o brasileiro educado no exterior ou com aspirações de ir para lá, e/ou com ligações financeiras com o capital estrangeiro. O segundo é a mulher brasileira, traiçoeira por natureza, ambígua, ambiciosa e sedutora. O terceiro é o tolo local, muitas vezes provinciano, o clássico “trouxa” ou “otário”. (GLEDSON, 2008, p. 183).

Tal estrutura mimetizaria as relações de poder entre o Brasil e a Europa, como se a segunda saísse vencedora de um confronto aberto com a primeira. Em um primeiro momento, isto é o que parece ocorrer em “A parasita azul”, uma vez que Camilo, o “diletante com educação europeia”, ganha o coração de Isabel, a mulher

ambiciosa e sedutora, ao passo que Leandro, o “trouxa provinciano”, fica à margem. Como se pode constatar, Gledson concebe o tensionamento espacial como uma mera relação binária de oposição entre dois lugares diferentes, sem problematizar tal relação no sentido de perceber que a solução proposta por Camilo para o dilema sentimental de Leandro Soares reside muito mais em uma igualdade de condições do que em uma inferioridade cultural. Com base nestas informações, é possível constatar que o autor reforça, em sua reflexão, a dicotomia centro *versus* periferia, que está por trás das ideias de “trouxa provinciano” e “diletante com educação europeia”. Nossa análise mostrará que tal dicotomia é anulada em favor da experiência individual, a partir da qual se percebe que, quando se trata de amor, não há distinção e nem preferência por aquele que vem do estrangeiro.

Vizette Seidel (2011), assim como John Gledson, acredita que “A parasita azul” empreende uma busca pela identidade nacional durante o Romantismo, limitando-se a apontar a presença de uma série de elementos do romance romântico na novela, deixando uma lacuna no que diz respeito à representação do moderno e da importação do modelo francês de modernidade. De fato, a maioria das análises de “A parasita azul” enfoca prioritariamente a polarização romântico *versus* realista, sem perceber características que podem ser interpretadas como próprias de uma literatura moderna. A filiação ao Romantismo é, aliás, fonte de grande controvérsia no âmbito da fortuna crítica de Machado de Assis. Para Jaison Crestani, Machado retomaria certos temas típicos do Romantismo de forma irônica, em verdadeiras alfinetadas que despertavam o leitor para os excessos de sentimentalismo, exigindo, deste mesmo leitor, “uma nova forma de leitura, capaz de perceber o modo paródico e deslocado de se considerar as tendências da geração romântica.” (CRESTANI, 2006, p. 174). Sílvia Maria Azevedo, em sua tese de doutorado sobre trajetória literária do escritor, afirma que sua intenção “nunca foi simplesmente de fazer de seus textos uma reprodução do código romântico, mas submetê-lo à crítica, na tentativa de tornar manifesto o envelhecimento das velhas fórmulas literário-ficcionais.” (AZEVEDO, 1990, p. 522). Como já explicitado anteriormente, o emprego de alguns temas e estratégias pertencentes ao romance romântico convencional pode ser interpretado como uma forma de se adequar a exigências de cunho editorial, o que não significa que Machado não pudesse ser crítico em relação à convenção romântica, conforme sinaliza esta outra afirmação de Azevedo:

o escritor nunca seguiu ao “pé da letra” o modelo de romance romântico no qual veio a se “inspirar”: se de um lado, esse modelo lhe oferecia temas, personagens, cenários, por outro, o código romântico sempre sofreu um deslocamento quando de sua aplicação ao texto machadiano. (AZEVEDO, 1990, p. 522).

É possível identificar a ideia de “deslocamento” na seguinte passagem de *Estrutura da lírica moderna*, em que Hugo Friedrich propõe a noção de que o moderno representaria uma superação dos aspectos descomedidos e afetados do Romantismo:

Como moda literária, o Romantismo francês extinguiu-se por volta da metade do século XIX; mas subsistiu com o destino espiritual das gerações posteriores, também daquelas que pensavam em liquidá-lo e que introduziam outras modas. O que nele havia de descomedimento, afetação, ostentação, trivialidade rapidamente esgotável, desabou. Todavia, legou os meios de representação àquele estado de consciência que desde a segunda metade do século ia se transformando e afastando cada vez mais do Romantismo. Em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. Baudelaire escrevia: “O Romantismo é uma benção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos” (p. 797). Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto. A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (*entromantisierte Romantik*). (FRIEDRICH, 1978, p. 30).

O “romantismo desromantizado” também se verifica na obra de Poe, cujo inegável poder de análise e de raciocínio fez com que seu pertencimento a um ideário romântico convencional fosse questionado, principalmente se levarmos em consideração a existência de ensaios como “A filosofia da composição”. Baudelaire também é um autor em relação ao qual se problematiza a definição convencional de “romântico” e de Romantismo, conforme esta citação de Ivan Junqueira:

Valéry nos coloca o problema de forma a um tempo singela e percuciente: a Baudelaire, muitas vezes romântico por seus gostos e romântico em suas origens, não interessava prolongar os abusos e contradições do romantismo, como tampouco reanimar um movimento já em processo de visível e irremediável decomposição. (JUNQUEIRA, in BAUDELAIRE, 2006, p. 65).

Neste excerto, torna-se clara a postura crítica do poeta francês em relação à assimilação do Romantismo, que não foi incorporado em seus abusos e contradições, mas naquilo que oferecia de mais proveitoso para se elaborar um imaginário moderno. Vale enfatizar, sobre este aspecto, que tanto Poe quanto

Baudelaire e Machado irão criticar não o Romantismo em si, mas os estereótipos propagados a partir de uma percepção que associa o romântico ao convencionalismo e ao sentimentalismo excessivo, percepção esta que o Realismo ajudou a construir. Tais aspectos não constituem o cerne de nossa análise, e só serão referidos na medida em que estiverem associados à temática moderna abordada nas narrativas.

Outro aspecto de crucial importância para a análise dos contos que serão discutidos no presente capítulo diz respeito à colaboração de Machado de Assis nos periódicos brasileiros de sua época. O escritor publicou quase uma centena de narrativas no *Jornal das Famílias*, que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1864 e 1878 e tinha Baptiste Louis Garnier como editor-chefe. Este dado é particularmente interessante por remeter à problemática, já abordada no primeiro capítulo, da intermediação cultural francesa no contexto literário brasileiro de meados do século XIX, o que se torna ainda mais relevante se considerarmos que o *Jornal* era impresso em Paris. Ser editado por Garnier era garantia de enobrecimento e consagração, pois ele tinha a fama de publicar apenas livros de autores consagrados. O editor chegou a comprar os direitos autorais de *Helena* antes mesmo de sua publicação, ao passo que *Ressurreição*, o primeiro romance de Machado, foi editado antes de sua publicação como folhetim. (FARIAS, 2013, p. 81). Dessa maneira, observa-se o quanto Garnier foi importante para a carreira literária do escritor, que deve a ele a proeza de publicar um romance antes que este tivesse passado pelas páginas dos jornais, contrariando um procedimento comum na época.

O *Jornal das Famílias* apresentava “um enfoque predominantemente literário e voltado exclusivamente para o público feminino e para os interesses domésticos das famílias brasileiras.” (CRESTANI, 2006, p. 148). Fazia-se presente no periódico a ideologia burguesa, com a finalidade de manter, sempre que possível, a integridade do lar e da família, bem como a manutenção de uma educação decente às mulheres. (CRESTANI, 2006, p. 150). Assim sendo, é de se suspeitar que Machado, enquanto colaborador, fosse incentivado e até mesmo obrigado pelos seus editores a seguir um determinado perfil e a manter uma certa linha ideológica, de forma a reforçar o conservadorismo do público que lia o periódico. No entanto, o que muitas vezes irá acontecer é justamente o contrário, já que é possível averiguar, em diversos contos publicados no *Jornal*, a existência de “forças corrosivas” que transgrediam os padrões estabelecidos pelos editores, além de “inovações tanto

nesses modelos quanto nos próprios mecanismos usuais de leitura da ficção em jornal.” (CRESTANI, 2006, p. 148). Estes dados sinalizam, mais uma vez, a habilidade machadiana em questionar e relativizar, às vezes de forma sutil, às vezes de forma declarada, certas tendências predominantes na literatura do século XIX, bem como as lições morais que se coadunavam com um modelo edificante de comportamento. Nesse sentido, Crestani afirma que “em vez de histórias edificantes, Machado tinha em vista a crítica e o questionamento das regras sociais, denunciando iniquidades e mazelas da sociedade de seu tempo, tais como a escravidão, os casamentos por conveniência e a condição subalterna da mulher brasileira.” (CRESTANI, 2006, p. 174).

Um exemplo da tendência exposta acima é o conto “Confissões de uma viúva moça”, que por abordar de maneira aberta a temática do adultério foi objeto de uma polêmica que, acredita-se, tenha sido forjada por Machado e por Garnier para atrair a atenção dos leitores em um momento político delicado que correspondia à Guerra do Paraguai¹⁴⁹. Outro exemplo é o conto “Uma visita de Alcibíades”, analisado no segundo capítulo e que veicula, por meio do cinismo de Alcibíades, uma crítica a certos aspectos do modo de vida moderno, em uma narrativa que não corresponde necessariamente ao perfil ideológico exigido pelo *Jornal*. Assim sendo, observa-se que, mesmo sendo capaz de atender às expectativas de seu editor e de um determinado público leitor, Machado já deixava agir, em sua escrita, as “forças corrosivas” às quais Crestani se refere, seja na crítica mordaz a aspectos sociais de sua época, seja em um descompasso que o colocava no “fio da navalha”, ou seja, “na obrigação de não escandalizar o pai ou marido que pagava pela assinatura do jornal e, ao mesmo tempo, seduzir a mulher que o lia.” (CRESTANI, 2006, p. 152).

A discussão apresentada acima remete à importância do jornal como meio de comunicação na sociedade brasileira do século XIX. Virna Lúcia Cunha de Farias, em sua pesquisa sobre a colaboração de Machado de Assis na imprensa, afirma que o jornal foi o primeiro suporte do impresso no Brasil oitocentista, devido ao baixo poder aquisitivo e à falta de instrução da população. (FARIAS, 2013, p. 18). A autora também sublinha a constante presença da literatura das páginas dos jornais e periódicos, sendo que estes eram os responsáveis por realizar a divulgação de

¹⁴⁹ A polêmica se refere a uma irada acusação de imoralidade, publicada na seção “a pedidos” do *Correio Mercantil* e assinada por um suposto leitor com o pseudônimo de “O Caturra”. Muitos estudiosos acreditam que este sujeito seria o próprio Machado de Assis, como parte de uma estratégia editorial que visava alavancar as vendas do jornal.

todas as obras a serem publicadas. A metade do século XIX sinaliza uma presença ainda mais forte dos homens de letras nas redações dos jornais, entre eles o próprio Machado. No início de sua carreira, o escritor apresentava um grande entusiasmo em relação a este meio de comunicação por conta de “seu caráter inovador e revolucionário.” (FARIAS, 2013, p. 27). Tal empolgação transparece no seguinte trecho do artigo intitulado “O jornal e o livro”, publicado em 1859 no *Correio Mercantil*:

O livro era o progresso; preenchia as condições do espírito humano? Decerto; mas faltava ainda alguma cousa, não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, parecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro do sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. É verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura dos ideais e o fogo das convicções. (ASSIS, 2008, p. 1009).

No excerto, Machado reconhece que o progresso, antes personificado pelo livro, passa a ser representado pelo jornal. Este, enquanto “propriedade do espírito moderno”, aparece como meio de democratizar a leitura em um país cuja maioria da população sequer sabia ler e não possuía condições financeiras para adquirir obras literárias. Hélio de Seixas Guimarães, ao analisar a figura do leitor na obra machadiana, atenta para o fato de que, “em 1872, apenas 18% da população brasileira livre era alfabetizada, número que baixou para 14% em 1890.” (GUIMARÃES, 2004, p. 66). A França de 1878, pelo contrário, contava com 77% de alfabetizados, ao passo que os Estados Unidos, em meados do mesmo século, já eram considerados uma “nação de leitores”, com 90% de população branca alfabetizada. (GUIMARÃES, 2004, p. 64). Parece-nos então impossível negar a existência de um enorme abismo cultural entre o Brasil e a França, o que não significa, todavia, que os brasileiros se encontrassem totalmente alheios ao que se produzia fora de seu país. Segundo Guimarães, o público brasileiro era assombrado pelo “fantasma da concorrência desleal do produto estrangeiro”, que fazia com que acolhessem friamente os livros nacionais. Ainda de acordo com o autor, “as obras estrangeiras abocanhavam parte considerável do minguado público da literatura, diminuindo ainda mais o mercado potencial para a pequena produção nacional.” (GUIMARÃES, 2004, p. 77). E a publicação de folhetins franceses e demais textos

literários europeus se dava, como não poderia deixar de ser, nos jornais, que além de desempenharem um papel fundamental na legitimação das obras, atuaram decisivamente na construção das preferências do público leitor, conforme já comentado no primeiro capítulo.

A colaboração machadiana na imprensa é de extrema relevância para o nascimento, crescimento e amadurecimento do Machado de Assis ficcionista, “por ter lhe assegurado espaço como intelectual e escritor em um período em que não havia possibilidade para tais atividades distante das páginas e do ambiente dos jornais.” (FARIAS, 2013, p. 56). Em 1860, Machado é contratado, por intermédio de Quintino Bocaiúva, para colaborar no *Diário do Rio de Janeiro*, publicando, entre os anos de 1861 e 1862, afiados comentários a respeito de política, que desagradaram ao diretor do jornal¹⁵⁰. Valentim Facioli, em sua famosa biografia do escritor, afirma que ele teria optado pela militância jornalística como forma de compensar o fato de não ter conseguido ingressar na política, e também porque a escrita lhe possibilitava “um reconhecimento público e um prestígio que o colocavam no abrigo das incertezas da política cotidiana.” (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 22-23). No entanto, Machado não chegou a ser demitido do jornal por conta de seus comentários, passando a publicar notícias no anonimato. Lúcia Granja afirma que data deste período o surgimento do estilo velado e sutil do escritor, que aprendeu, a partir de uma experiência negativa, a utilizar recursos estilísticos como a ironia e a paródia, a fim de preservar uma boa imagem como jornalista. (GRANJA, 2000). Assim sendo, “a crítica machadiana ganhou agudeza, e a obra do autor, como um todo, ganhou um senso crítico de percepção refinada e um estilo consistente.” (FARIAS, 2013, p. 79).

A modificação estilística não impediu que o escritor continuasse exercendo sua veia crítica, sendo possível identificar, por trás do cronista, as ideias do homem Machado de Assis, conforme esta citação de Lúcia Granja:

Sem desrespeitar o estatuto ficcional que ocupa o narrador-cronista, pelo contrário, enxergando-lhe os recursos e construções, gostaríamos de nos arriscar um pouco mais, por detrás do texto, a captar algo sobre o escritor

¹⁵⁰ Jean Michel Massa, em seu estudo sobre a juventude de Machado de Assis, afirma que os comentários contundentes diziam respeito aos liberais, que foram convidados a participar do governo depois que este perdeu uma votação, em 1862. Como diz Virna Cunha de Farias, citando Massa, “todas as verdades eram boas, enquanto os liberais se encontravam na oposição.” (MASSA, apud FARIAS, 2013, p. 70). O engajamento político de Machado viria a causar, mais tarde, o seu afastamento do cargo de cronista, fato este que lhe deixou bastante abalado.

e intelectual: equivale a ler o que o texto, em sua dimensão jornalística, por exemplo, pode nos mostrar sobre as ideias do homem que o redigiu afinal. A diferença é sutil, mas significa, na abordagem jornalística da crônica, que o cronista dialoga com um conjunto de ideias que enformam o pensamento de uma época e, nesse exercício, vai deixando registradas marcas ideológicas daquele que assumiu a máscara de narrador/comentador da semana. (GRANJA, 2009, p. 76).

Algo semelhante pode ser também verificado nos ensaios críticos de Poe, que também colaborou na imprensa norte-americana. Tal colaboração é, aliás, um aspecto que reforça a existência de relações de confluência entre Poe e Machado de Assis. Em 1835, o escritor norte-americano começa a publicar no *Southern Literary Messenger*, fundado por Thomas White, obtendo grande aceitação por parte do público leitor. Isto entusiasmou White, que o convidou para ser redator do jornal, “encarregando-o especialmente da seção de apreciação e crítica de livros”, tarefa esta que o jovem autor cumpriu com muita competência ao realizar “uma crítica que divergia bastante da que se fazia comumente nas revistas e magazines literários, uma crítica severa até as minúcias de falta de estilo e erros ortográficos.” (MENDES, in POE, 2001, p. 964). Gary Richard Thompson afirma que, ao colaborar no *Southern Literary Messenger*, Poe “lançou uma campanha por um modelo de crítica literária que fosse independente e desempenhado em escala mundial ao invés de confinado a temas regionais.”¹⁵¹ (THOMPSON, 2004, p. 27, tradução minha). Além disso, Poe acreditava em uma nova forma de fazer jornalismo, caracterizada pelo ritmo rápido e sintético. Em “Excertos da Marginalia”, reunião de escritos do autor publicados em épocas diversas, ele mostra estar atento a este processo de modernização da imprensa:

O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século, mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De outro lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de ideias no mínimo de volume, a espalhá-las, o mais rapidamente que pudermos. Daí

¹⁵¹ “(...) launched a campaign for a free and independent criticism – one that was to be on the world stage rather than a merely regional or national one (...)”

nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de magazines.¹⁵²
(POE, 2001, p. 989).

Conforme já analisado anteriormente, Machado também não via com maus olhos o “jornalismo atual” e a “profusão de magazines” a que Poe se refere no trecho acima. O escritor brasileiro demonstra ser um entusiasta da imprensa, afirmando, em outro trecho do já citado artigo “O jornal e o livro”, que nenhum meio de comunicação era mais vasto e mais democrático do que o jornal, considerado por ele como sintoma de uma regeneração pela qual estava passando a sociedade. (ASSIS, 2008, p. 1007). O poder de síntese também estava longe de ser desmerecido por Machado, que em uma crônica de 1878 propõe uma fórmula para se publicar na imprensa: “Cumpra ter ideias, em primeiro lugar; em segundo lugar, expô-las com acerto; vesti-las, ordená-las, e apresentá-las à expectativa pública.” (ASSIS, 2008, p. 448-449). Dessa maneira, tanto Poe quanto Machado perceberam não apenas que uma nova época surgia com o advento do jornal, mas que haviam novas formas de se transmitir as informações, transmissão esta que se dava em “uma escala de tempo mais dinâmica” que “interpreta, resume e divulga o que fora, durante séculos, o privilégio e o monopólio do livro.” (SILVA, 2009, p. 201). Tais afirmações nos permitem perceber a existência de uma “congruência argumentativa” entre os dois autores, principalmente “no que tange ao protagonismo no campo jornalístico e à construção de parâmetros éticos fundamentais para a busca de uma atuação social cada vez mais qualificada por parte da imprensa.” (SILVA, 2009, p. 198).

Antes de partir para a análise propriamente dita de “A parasita azul” e “O carro n. 13”, faz-se necessário analisar também a questão do nacionalismo. Tal questão é particularmente relevante se considerarmos que, um ano depois da publicação de “A parasita azul”, Machado publica o já citado ensaio “Instinto de nacionalidade”, que se tornou célebre por trazer discussões relacionadas à

¹⁵² The increase, within a few years, of the magazine literature, is by no means to be regarded as indicating what some critics would suppose it to indicate – a downward tendency in American taste or in American letters. It is but a sign of the times – an indication of an era in which men are forced upon the curt, the condensed, the well-digested in the place of voluminous – in a word, upon journalism in lieu of dissertation. We need now the light artillery rather than the peace-makers of the intellect. I will not be sure that men at present think more profoundly than half a century ago, but beyond question they think with more rapidity, with more skill, with more tact, with more of method and less of excrement in the thought. Besides all this, they have a vast increase in the thinking material; they have more facts, more to think about. For this reason, they are disposed to put the greatest amount of thought in the smallest compass and disperse it with the utmost attainable rapidity. Hence the journalism of the age; hence, in especial, magazines. (POE, 1845, p. 49).

configuração de uma literatura nacional, um assunto bastante debatido na época. A partir de 1870, o projeto nacionalista começa a definhar devido a alterações significativas no cenário político e social do Brasil, mudanças estas causadas pelo término da Guerra do Paraguai. De acordo com Hélio de Seixas Guimarães, o fim da guerra iniciou um momento de crise que corresponde à tomada de consciência de um “estado de penúria real” que levara os escritores a se afastarem da literatura romântica, vista como “falácia espiritual”. (GUIMARÃES, 2004, p. 86). O autor ressalta que os escritores românticos, entre eles José de Alencar, ajudaram a formular imagens de nacionalidade projetadas por um discurso oficial desmentido pelos dados do recenseamento de 1872, que apontam para o reduzido número de alfabetizados e de estabelecimentos de instrução na corte do Rio de Janeiro. (GUIMARÃES, 2004, p. 92). Havia realmente uma forte discrepância entre as representações idealizadas de uma nação próspera na literatura e a possibilidade real de existência desta mesma nação, o que aponta para um projeto nacionalista “míope e mistificador”, que veiculava uma compreensão bastante restritiva do país, excluindo, por exemplo, o escravo, “segmento da população que constituía a força produtiva no Brasil.” (GUIMARÃES, 2004, p. 100).

A década de 1870 também assistiu aos questionamentos relativos à presença cultural e literária da França, no intuito de romper o exclusivismo francês enquanto referencial de literatura. Além disso, a intelectualidade brasileira da época começou a contestar os valores vinculados à sensibilidade romântica convencional, que era, aliás, de construção francesa, tendo como um de seus principais veículos a revista *Niterói*, lançada em Paris em 1836, mesmo ano, portanto, da publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, marco inicial do Romantismo brasileiro. Pascale Casanova afirma que, na época de maior hegemonia francesa,

(...) surgiram, nas regiões mais desprovidas do espaço literário, formas radicais de contestação da ordem literária do mundo que moldaram e modificaram duravelmente a estrutura do espaço mundial, ou seja, as próprias formas da literatura (...) A contestação do monopólio francês da legitimidade literária conseguiu se impor tão bem que foi possível se constituir um pólo alternativo. (CASANOVA, 2002, p. 64).

A contestação já vinha desde o lançamento, em 1772, do que a autora chama de “teses antifrancesas”, a partir das quais se “criarão instrumentos de luta contra a

hegemonia francesa que se espalharão por toda a Europa.” (CASANOVA, 2002, p. 96). Tal luta tinha na Alemanha e na Inglaterra as suas principais frentes, de forma que os alemães passaram a reivindicar a modernidade contra a primazia cultural da França, lançando aos franceses a condenação de superficialidade, frivolidade e imoralidade. No Brasil, uma das manifestações deste movimento foi, como já comentado no primeiro capítulo, o deslumbramento dos intelectuais, inclusive de Machado de Assis, em relação aos Estados Unidos, vistos como um possível modelo de modernidade a ser seguido. A busca por parâmetros diferenciados para a criação literária seria própria dos escritores considerados excentrados, que confrontam “as leis específicas e as forças inscritas na estrutura desigual do universo literário”, sendo

os mais abertos às últimas “invenções” estéticas da literatura internacional, às últimas tentativas dos escritores anglo-saxões para promover uma mestiçagem mundial, às novas soluções romanescas latino-americanas.... em suma, às inovações específicas. A lucidez e a revolta contra a ordem literária estão no próprio princípio de sua criação. (CASANOVA, 2002, p. 64).

Os questionamentos relativos ao monopólio francês e à sensibilidade romântica certamente englobavam, conforme o já citado estudo de Hélio de Seixas Guimarães (2004), o projeto nacionalista. Ao publicar “Instinto de nacionalidade” em 1873, Machado de Assis coloca tal projeto sob suspeição, o que caracteriza uma postura baseada na crítica à assimilação passiva tanto do nacionalismo veiculado pelo movimento romântico, quanto dos modelos culturais importados da França. Esta postura é visível desde o início da produção do escritor, conforme nos mostra o ensaio “Ideias sobre o teatro”, de 1859, que apresenta uma visão localista e até certo ponto xenófoba acerca da presença da arte estrangeira na constituição do teatro nacional:

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-se a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai a impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos. (...) Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica resolverá debalde o escalpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, um associação de nacionalidades. (ASSIS, 2008, p. 1029-1030).

A leitura do trecho acima nos permite concluir que Machado, já no início de sua carreira, considerava como pernicioso o transplante cultural irrefletido de ideias vindas da Europa, pelo fato de este ocupar o espaço da produção nacional, desestimulando, com isto, o desenvolvimento de uma produção verdadeiramente local. Em outro texto de 1859, Machado volta a criticar a imitação dos modelos franceses, algo que predominava na imprensa fluminense, afirmando que “em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se nas suas divagações sobre o *boulevard* e *café Tortoni*, de que estão sobre um *macadam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto.” (ASSIS, 2008, p. 1023-1024). Persistindo em sua argumentação, o jovem cronista reconhece que “escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”, mas afirmava que tais dificuldades poderiam ser aplacadas a fim de que o folhetim tomasse “mais cor local, mais feição americana.” Isto tornaria a literatura brasileira mais independente, menos presa a imitações e “arremedos” que, para Machado, configuram um “suicídio de originalidade e iniciativa.” (ASSIS, 2008, p. 1024). A questão da imitação pura e simples do modelo francês aparece também em uma crônica de 1889, pertencente à série intitulada “Bons dias!”. Nela, o autor comenta, de forma irônica e bem-humorada, os neologismos formados a partir do contato com a língua francesa, bem como a existência de uma possível solução para este “problema”:

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? O Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos, que lhe parecem indispensáveis para acabar com palavras e frases francesas. Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não tem foros de cidade, mando este ofício à fava, e passo a falar por gestos. (ASSIS, 2008, p. 247).

Trata-se do primeiro parágrafo da crônica, iniciada com um questionamento que reflete as ansiedades em relação à apropriação literária e cultural dos modelos estrangeiros, causadora de uma indefinição capaz de provocar medo no artista. Além disso, parece-nos claro que o escritor ridiculariza o purismo linguístico do dr. Castro Lopes, percebendo-o como questionável e explorando o quanto suas preocupações são desnecessárias, uma vez que já existiriam palavras do próprio português tanto para os termos importados da França quanto para os neologismos do latinista. Para além das questões relacionadas ao transplante cultural passivo, o que Machado critica é a falta de profundidade das reflexões levantadas por Castro

Lopes, mostrando que se não é pertinente a assimilação passiva de aspectos da cultura francesa, a mera incorporação dos termos latinos também não o seria. Isto não significa que o escritor estivesse fazendo uma defesa pura e simples da língua portuguesa ou da cultura em português, e sim desconstruindo a ideia de pureza linguística, uma pureza que se revela supérflua e até mesmo, inadequada.

Em outra passagem, o narrador cronista se refere, de maneira indireta, ao fato de que muitas coisas (e obras) vinham de fora em tradução francesa: “Entretanto há nomes que, vindo embora do francês, não tenho dúvida em empregar, pela razão de que o francês apenas serviu de veículo; são nomes de outras línguas. E todo o mal não é a origem estrangeira, mas francesa.” (ASSIS, 2008, p. 247). Esta citação nos permite deduzir que o narrador, e porque não dizer, o próprio Machado de Assis, tinha consciência de que a assimilação francesa passara a ser vista como perniciosa, percepção esta que não é equivocada mas limitadora, uma vez que induz o sujeito a cair em outra mistificação. No último parágrafo da crônica, temos pistas de que a presença cultural estrangeira é algo de que não se pode escapar, juntamente com a noção implícita de que a língua e, simbolicamente, a cultura devem ser expressões não necessariamente do que é local e sim, do que é pertinente aos brasileiros:

Fiquei com o meu *pince-nez*, que, a falar verdade, não me fazia mal, salvo o suposto de me ir comendo a vista, e um ou outro apertão que me dava no nariz. Era francês, mas não cuidando a indústria nacional de o substituir, não havia eu de andar às apalpadelas. Vai senão quando, vejo anunciados os *nasóculos* do nosso distinto autor. Lá fui comprar um, já o cavalguei no nariz, e não me fica mal. Daqui a pouco, ver-me-ão andar pela rua, tosco como um *petit-maitre*... Perdão, petimetre, que é já da nossa língua e do nosso povo. (ASSIS, 2008, p. 249).

O trecho acima nos mostra que a influência francesa pode até não fazer mal, mas oblitera a visão do artista, ideia esta expressa pela metáfora do apertão no nariz, algo que incomoda e que faz com que o narrador cronista decida trocar o *pince-nez* francês pelo *nasóculos* do latinista brasileiro. Este, apesar de ser confortável e de servir muito bem, fará com que o narrador fique “tosco como um *petit-maitre*”, o que traduz a situação incômoda do sujeito que, ao lançar mão do modelo estrangeiro para parecer mais elegante, acaba incorrendo novamente em um gesto superficial, que nada mais é do que um reflexo da incorporação acrítica de influências sejam elas francesas, sejam elas vindas do latim. A última frase, também

prenhe de ironia, ratifica a noção de que os neologismos latinos não são necessários, uma vez que o termo “petimetre” já daria conta de expressar a ideia pretendida. Dessa maneira, o que se constata é que Machado se posiciona contra todo e qualquer tipo de imitação irrefletida, percebendo-a como indício de uma falta de originalidade que deveria ser superada.

Em “Instinto de nacionalidade”, Machado se aproxima das teses localistas veiculadas pelo Romantismo a fim de questioná-las e relativizá-las, propondo uma integração dialética do interno e do externo, o que faz com que sua reflexão represente um avanço na concepção crítica da literatura brasileira. Em primeiro lugar, o autor questiona a preferência pelo indianismo, afirmando que “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, apenas um legado, tão brasileiro como universal.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Para ele, “a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária.” (ASSIS, 2008, p. 1204). Na visão de José Luís Jobim, Machado não está simplesmente negando a presença do indianismo, mas sim recusando a pretensão ingênua de absolutizar o índio como herói nacional, enfatizando que ele pode ser representado literariamente desde que haja uma elaboração estética em cima de tal representação. De acordo com o autor, “fica, então, a ideia de que não há limites para a elaboração literária, a qual pode incorporar o tema que desejar, com a única restrição de que seja belamente desenvolvido.” (JOBIM, 2013, p. 81).

Outro aspecto relevante da argumentação machadiana em “Instinto de nacionalidade” diz respeito a uma percepção aguda do processo formativo da literatura brasileira. Já no primeiro parágrafo do ensaio, Machado afirma o seguinte:

Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga; não se fará um dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. (ASSIS, 2008, p. 1203).

A citação acima indica que Machado percebia nossa formação histórica, literária e cultural como um caminho repleto de percalços dos mais variados, que poderiam (e deveriam) ser ficcionalizados. Sua obra é talvez o maior exemplo disso, uma vez que seus personagens, sem a “cor local” preconizada pelos românticos,

mostram os acertos e desacertos de uma trajetória histórica específica, marcada por um processo modernizador também específico. Assim sendo, ao invés de afirmar que Machado praticou um “instinto de nacionalidade”, Astrogildo Pereira prefere afirmar que ele construiu uma “consciência desperta de nacionalidade”, baseada na análise dos impasses e disparidades histórico-culturais de seu país. (PEREIRA, in BOSI, 1982, p. 390).

As preocupações nacionalistas não são próprias dos escritores brasileiros, inserindo-se em um contexto mais amplo, caracterizado pelos avanços inconteste da modernidade. Na visão de Eric Hobsbawm, o nacionalismo era um dos pilares da política internacional do século XIX, uma vez que “alemães, italianos, húngaros, poloneses, romenos e o resto (da Europa) afirmaram seu direito de serem Estados independentes e unidos, envolvendo todos os membros de suas nações contra governos opressores (...)” (HOBSBAWM, 2012, p. 138). Tal movimento foi iniciado em 1848, com a Primavera dos Povos na França, que consistiu em uma verdadeira afirmação de nacionalidade, mostrando que, apesar de já ser um Estado independente nacional, a França não era menos nacionalista do que outros países da Europa. Dessa maneira, era natural que os escritores da época se preocupassem com as questões nacionalistas, pois o debate em torno delas era realmente intenso.

Conforme já analisado no primeiro capítulo, Poe também apresentava uma postura crítica em relação ao nacionalismo sustentado pelos escritores norte-americanos, advogando a necessidade de se construir uma literatura livre tanto do ufanismo romântico quanto da mera “cópia” dos modelos ingleses. (THOMPSON, 2004). Pode-se dizer que Poe chegou muito perto de propor algo semelhante à ideia machadiana de “sentimento íntimo”, pois também se dedicou a analisar as questões sociais próprias da formação cultural norte-americana sem, no entanto, resvalar em uma exaltação exacerbada da nação recém-independente.

Baudelaire, assim como os dois outros autores que estamos analisando, também se preocupou com questões relativas ao nacionalismo, ainda que suas preocupações fossem diferentes das sustentadas por Poe e Machado. De acordo com Dolf Oehler, a lírica baudelaireana pode ser interpretada como uma representação política das consequências da revolução de 1848. Em *O velho mundo desce aos infernos*, o autor afirma que a Primavera dos Povos foi o momento em que política e literatura tiveram ligação muito íntima, responsável pela constituição de uma modernidade literária da qual Baudelaire e Flaubert são os maiores

representantes. (OEHLER, 1999). O sentimento político estaria presente, por exemplo, nas caracterizações baudelairianas da miséria e dos mendigos nas ruas de Paris, percebidos como efeitos de uma modernização arquitetônica que tinha como um de seus objetivos evitar a deflagração de novos levantes e barricadas. Assim, a preocupação política não tem relação necessária com o pertencimento a nações supostamente periféricas, e sim com uma postura moderna e subversiva, calcada na crítica, seja velada ou contundente, a aspectos políticos que acabam por se relacionar com a literatura, como é o caso do nacionalismo.

De acordo com Vizette Seidel, na época de Machado os escritores sofriam pressão para escrever de “forma brasileira”, devido à permanência de uma mentalidade romântica e nacionalista que preconizava a busca pela “cor local”. (SEIDEL, 2011, p. 3). Machado certamente não estava imune a esta pressão, que já aparece nos comentários críticos a *Falenas*, sua primeira coletânea de poemas. Em relação a ela, Luís Guimarães Jr, amigo do escritor, comenta o seguinte: “o principal e único defeito dessa esmeradíssima coleção das *Falenas* é a ausência de espírito pátrio, a falta de inspiração característica.” (GUIMARÃES JR., apud GLEDSON, 2008, p. 186). A “ausência de espírito pátrio” era na realidade uma manifestação do combate machadiano ao nacionalismo excessivo e simplista, criticado pelo escritor em “Instinto de nacionalidade”. Para John Gledson, “A parasita azul” nos mostra que Machado foi capaz de “escrever uma ficção que tinha um conteúdo nacional sem ser afligido pelo realismo ingênuo e pelo ufanismo, pecados que rondam a escrita nacionalista.” (GLEDSON, 2008, p. 211). Nesse sentido, o estudioso lança uma pergunta: “O que “A parasita azul” nos informa sobre a resolução do difícil problema de escrever uma literatura especificamente brasileira que não fosse puramente local ou simplesmente modelada com base em formas importadas?” (GLEDSON, 2008, p. 209). Tal pergunta se apresenta como pertinente, tendo em vista que a questão nacionalista é um dos componentes mais relevantes da novela. Na análise que desenvolveremos a seguir, será possível perceber que tal dilema se instaura devido à assimilação passiva do modelo de modernidade importado da França, que induz a uma cegueira em relação às peculiaridades nacionais, impossibilitando o sujeito de interpretar adequadamente a realidade local.

“A parasita azul” e “O carro n. 13” se desenvolvem tanto no ambiente rural quanto no ambiente urbano, o que faz surgir a necessidade de se analisar a dicotomia campo *versus* cidade. Raymond Williams, em seus estudos sobre a

literatura inglesa do século XVIII, aponta para a existência de uma “estrutura de sentimentos” que contrasta os dois espaços. Tal “estrutura” percebe o campo como lugar de inocência e a cidade como ambiente mundano e permissivo, de forma que há um “contraste retórico” entre ganância e inocência, cristalizado desde o tempo da Roma Antiga, época na qual a cidade passou a ser vista como espaço independente. (WILLIAMS, 1989, p. 69). Sobre a autonomia da cidade, Williams afirma que “essa vida fervilhante de lisonja e suborno, de sedução organizada, de barulho e tráfego, com ruas perigosas por causa dos ladrões, com casas frágeis e amontoadas, sempre ameaçadas de incêndio, é a cidade como algo autônomo, seguindo seu próprio caminho.” (WILLIAMS, 1989, p. 70). Dessa forma, o refúgio para o ambiente rural é percebido como alívio para aqueles que querem se afastar da vida mundana, atitude observada no personagem Jacinto de *A Cidade e as Serras*, o que reforçaria os estereótipos de inocência e de virtudes simples associados ao campo. Para Raymond Williams, estas ideias e imagens do campo e da cidade ainda conservam sua força acentuada, em uma significativa persistência que nada mais é do que “uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade.” (WILLIAMS, 1989, p. 387).

Apesar de significativas e pertinentes, as oposições apontadas por Williams, bem como a atribuição de certos significados simbólicos tanto ao campo quanto à cidade, são estruturas cristalizadas de pensamento que acabam por se constituir, na maioria das vezes, em idealizações e falsas crenças que não possuem a força necessária para se impor de forma definitiva. É isso que observaremos nas narrativas que serão analisadas, em que a aposta fácil nas associações entre cidade e corrupção, campo e inocência espiritual é recusada. Portanto, apesar de remeterem em um primeiro momento às dicotomias cristalizadas entre campo e cidade, os contos nos dão margem para problematizar esta cristalização, mostrando que as características apontadas por Williams não são necessariamente próprias da vida campestre ou da vida citadina.

3.2 “A parasita azul” e “O carro n.13”: modernidade e identidade em uma perspectiva crítica do trânsito entre Brasil e Europa

Conforme já explicitado anteriormente, “A parasita azul” integra o volume intitulado *Histórias da meia-noite*, de 1873. O prefácio deste contém uma advertência que tem muito a revelar acerca de alguns aspectos que nortearam a composição da coletânea:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas no correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo. (ASSIS, 2008, p. 144).

Neste trecho, Machado remete à pretensa simplicidade de narrativas como “A parasita azul”, que, a princípio, parecem se destinar única e exclusivamente a “ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor”. Todavia, ao fazer uma análise mais minuciosa da novela, perceberemos que ela se reveste de uma complexidade e de uma profundidade que podem não ser detectáveis em uma primeira leitura, o que levaria a interpretações errôneas ou no mínimo redutoras. Isso se deve, em primeira instância, à reconhecida tendência machadiana de retratar e até mesmo criticar de forma velada o que o autor não queria ou não podia enunciar abertamente. Tal tendência transparece em outro conto da coletânea, intitulado “O relógio de ouro”, em que a princípio se tem a impressão de que Clara está traindo seu marido, algo que será desmentido pelo desfecho da narrativa. Nossa intenção é propor uma leitura que não deixe escapar esse significado mais profundo, a fim de compreender não só a forma pela qual Machado retrata os tensionamentos campo/cidade e Brasil/França, mas também a crítica tecida pelo autor ao modelo de modernidade importado da França. No âmbito desta crítica, iremos ressaltar a ideia de que a modernidade brasileira se encontra obliterada, algo que é insinuado em “A parasita azul”, ainda que a narrativa não trate diretamente deste assunto.

Um dos aspectos que mais chama a atenção em “A parasita azul” e “O carro n.13” é a presença do ambiente rural, especialmente se considerarmos que a obra machadiana prima pela descrição da vida urbana na corte do Rio de Janeiro. Na visão de John Gledson, “A parasita azul” “é um dos raros contos de Machado que saem do Rio; ainda mais excepcional, ele vai ao sertão.” (GLEDSON, 2008, p. 203). A princípio, a representação do sertão brasileiro poderia ser vista como uma tentativa de conferir cor local à narrativa, mas para Gledson isso não se observa,

uma vez que “um dos fatores para a escolha de Goiás pode ser justamente a sua distância, o que permite a Machado lhe dar uma simplicidade e uma condição exemplares, sem ter que se envolver com detalhes realistas, ao descrever um mundo com o qual ele não tinha experiência. Seu sertão é deliberadamente apoiético.” (GLEDSON, 2008, p. 203).

A citação do autor remete a dois problemas fundamentais, que até hoje afetam a leitura crítica da obra machadiana. O primeiro diz respeito à constatação acerca da falta de maturidade literária do escritor, que se refletiria, nas palavras de Gledson, em uma suposta preferência por retratar Goiás ao invés do Rio de Janeiro, fazendo assim com que Machado não precisasse se ater a detalhes realistas que dariam ao conto “uma profundidade social para a qual ele não estava ainda preparado.” (GLEDSON, 2008, p. 194). A interpretação que iremos propor se assenta na ideia de que não se trata de preferência pura e simples, ou de incapacidade de retratar a corte fluminense, e sim de uma tentativa questionar as oposições cristalizadas entre Brasil e França. O contraponto entre campo e cidade também se desfaz a partir do momento em que percebemos que Goiás é na realidade um amálgama entre o rural, representado pelas fazendas pouco exploradas, e as pequenas cidades do interior, o que reforça ainda mais a ideia de neutralização de dicotomias.

O segundo problema levantado pela citação de Gledson diz respeito às tentativas de classificar a obra de Machado como algo ligado somente à experiência urbana ou como algo que simplesmente volta as costas para o mundo campestre. Cristóvão Tezza, em artigo publicado em comemoração aos cem anos da morte do escritor, reafirma a vocação urbana da obra machadiana:

O realismo de Machado antecipa uma postura “mental” da ação literária que é inextricavelmente urbana; não é uma questão de tema, é de cabeça. Para usar uma metáfora banalizada no século XXI, Machado abre uma vertente “globalizada” na literatura brasileira, não a partir das retóricas explicativas totalizantes, mas a partir da conversa de rua do homem comum e das conseqüências mentais dessa vida no novo espaço urbano. (TEZZA, 2008, p. 241).

Na visão de Tezza, isto fez que com o olhar de Machado para o interior do país fosse absolutamente neutro, desprovido de adornos valorativos, de forma que “o espaço desaparece como fonte de valor intrínseco.” Citando como exemplo a novela “O alienista”, o autor declara que o “mundo exótico” do interior do Brasil é

deslocado para a loucura do projeto de Simão Bacamarte, contrariando as veleidades dos romances regionalistas da época. (TEZZA, 2008, p. 245). Algo semelhante pode ser observado em “A parasita azul”, em que o interior de Goiás não é visto com as lentes do nacionalismo ufanista, e sim como um articulador do dilema enfrentado pelo protagonista. Esta ausência de deslumbramento em relação ao espaço brasileiro foi o que fez uma geração inteira de críticos, a começar por Sílvia Romero, conceber a obra machadiana como algo desprovido de nacionalidade ou de “espírito pátrio”, noção esta que já foi superada pela crítica das últimas décadas.

“A parasita azul” se inicia com o retorno de Camilo Seabra ao Brasil, depois de oito anos estudando medicina na França. Já no primeiro parágrafo da novela, o narrador tece comentários irônicos a respeito da estadia do personagem na Europa:

Há cerca de dezesseis anos, desembarcava no Rio de Janeiro, vindo da Europa, o sr. Camilo Seabra, goiano de nascimento, que ali fora estudar medicina e voltava agora com o diploma na algibeira e umas saudades no coração. Voltava depois de uma ausência de oito anos, tendo visto e admirado as principais coisas que um homem pode ver e admirar por lá, quando não lhe falta gosto nem meios. Ambas as coisas possuía, e se tivesse também, não digo muito, mais um pouco de juízo, houvera gozado melhor do que gozou, e com justiça poderia dizer que vivera. (ASSIS, 2008, p. 145).

O trecho nos dá pistas de uma dupla camada de leitura para “A parasita azul”: a primeira, que levaria o leitor a acreditar na importância conferida à experiência francesa, vista como algo apropriado para homens que tinham dinheiro e bom gosto, e a segunda, fundamentada na ideia de que Camilo, apesar de possuir todas as prerrogativas necessárias para fazer valer sua vivência cosmopolita, não teve o juízo e nem a capacidade de aproveitá-la como deveria. Nesse sentido, é importante enfatizar a postura do narrador em terceira pessoa, que consegue ter o distanciamento necessário para avaliar a relevância da experiência de Camilo. Uma das pretensões do narrador de “A parasita azul” seria, de acordo com Sílvia Maria Azevedo, a de “desfazer as ilusões românticas que, por ventura, possam ter ocorrido ao leitor”, o que se observa em comentários e observações que podem ser interpretados como pistas endereçadas ao leitor “para que este compreenda o sentido irônico com que a história está sendo contada. (AZEVEDO, 1990, p. 526). As colocações da autora fazem sentido se atentarmos para o desenrolar do enredo, em que o narrador de fato desfaz e até mesmo denuncia a farsa social construída por

Camilo, assentada nas crenças equivocadas das pessoas em relação à sua estadia na Europa. Portanto, cabe deixar claro que a percepção crítica acerca do trânsito entre Brasil e Europa parte do narrador, uma vez que o protagonista, assim como as pessoas que o cercam, também acredita na importância de sua experiência parisiense, ainda que demonstre não ter usufruído dela para obter a formação intelectual séria e consistente que seu pai esperava dele.

É também relevante ressaltar o ano em que a narrativa transcorre, que vem a ser, mais precisamente, 1856, considerando que o conto foi escrito em 1872 e o narrador declara que o protagonista havia retornado ao Brasil “há cerca de dezesseis anos”. A localização do enredo de “A parasita azul” no ano de 1856 é altamente sintomática de um momento no qual a intelectualidade brasileira, representada, entre outros escritores, por Machado de Assis, estava atenta às questões relativas ao transplante cultural e também, aos tensionamentos entre o Brasil e a França, conforme observamos no ensaio “Ideias sobre o teatro”, escrito em 1859. Além disso, a modernidade já começava, nesta mesma época, a se manifestar de forma consistente no Brasil. No ano de 1850, observou-se, de acordo com Raymundo Faoro, “a mais importante mudança econômica do Império.” (FAORO, 1988, p. 251). Tal mudança se deu, entre outros fatores, devido à extinção do tráfico negreiro, o que levou os “donos do dinheiro” a investirem os capitais disponíveis em outros ramos de atividade, provocando, com isso, um surto de industrialização que acabou por coincidir com a maturação da economia cafeeira. Assim sendo, pode-se dizer que o Brasil já estava, na primeira parte do século XIX, integrado em um contexto global moderno, o que corrobora a ideia, defendida por Marshall Berman, de que a modernidade é um processo global, estando presente em todos os lugares. (BERMAN, 1982).

Tanto “A parasita azul” quanto “O carro n.13” sugerem que havia uma espécie de cegueira em relação à modernidade, que aparece associada à vivência parisiense. De acordo com Pascale Casanova, “a posição dominante de Paris acarreta com frequência uma cegueira específica, em particular dos textos vindos das regiões mais afastadas dos centros.” (CASANOVA, 2002, p. 52). É talvez a esta cegueira que a narrativa se refere, em uma tentativa de representar simbolicamente a situação do intelectual brasileiro diante da importação dos modelos europeus. Portanto, ainda que Camilo Seabra seja médico e não literato, é bem provável que Machado, ao construir uma representação irônica deste personagem, estivesse se

referindo aos escritores seus contemporâneos, chamando a atenção deles não apenas para o problema de se escrever de forma “brasileira” ou “nacional”, mas também para a necessidade de se perceber o Brasil como moderno e não apenas como produto de um arremedo cultural.

Os próximos trechos da narrativa reforçam a sensação de melancolia de Camilo Seabra ao desembarcar no Rio de Janeiro, sentimento caracterizado por uma saudade quase incontrolável de Paris:

Não abonava muito os seus sentimentos patrióticos o rosto com que entrou a barra da capital brasileira. Trazia-o fechado e merencório, como quem abafa em si alguma coisa que não é exatamente a bem-aventurança terrestre. Arrastou um olhar aborrecido pela cidade, que se ia desenrolando à proporção que o navio se dirigia ao ancoradouro. Quando veio a hora de desembarcar, fê-lo com a mesma alegria com que o réu transpõe os umbrais do cárcere. O escaler afastou-se do navio em cujo mastro flutuava uma bandeira tricolor. Camilo murmurou consigo:
- Adeus, França! (ASSIS, 2008, p. 145).

Percebe-se, na citação acima, a situação conflitante do personagem, dividido entre seu amor pela França e a necessidade de voltar ao Brasil, que, apesar de ser sua terra natal, é visto como uma prisão. A angústia de Camilo fica ainda mais patente no seguinte trecho: “Na opinião dele, nunca houvera mortal que mais dolorosamente experimentasse a hostilidade do destino. Nem no martirólogo cristão, nem nos trágicos gregos, nem no livro de Jó havia sequer um pálido esboço dos seus infortúnios.” (ASSIS, 2008, p. 145). Todo este sofrimento sinaliza um intenso apego ao estrangeiro, expresso pelas comparações com personagens bíblicos e obras da Antiguidade clássica, em uma estratégia que visa a reforçar a “nostalgia do exílio” experimentada pelo protagonista. Tal expressão será usada mais adiante na narrativa, o que nos remete a Baudelaire e ao poema “O cisne”, no qual o eu lírico expressa profundo desencanto em relação às mudanças arquitetônicas de Paris. O desencanto relativo às mudanças está também presente em “O homem das multidões”, mais especificamente nas descrições das pessoas pertencentes às camadas mais baixas da sociedade londrina, e em “Pequena conversa com uma múmia”, na constatação de que o tempo presente não é e nem poderia ser melhor do que o passado.

Contudo, há uma diferença significativa entre a nostalgia sentida pelo personagem machadiano e aquela experimentada pelo eu lírico de Baudelaire. De fato, a “nostalgia do exílio” se extingue quase que completamente a partir do

momento em que Camilo se revela adaptado à nova vida em Goiás, o que nos possibilita interpretar o apego à Paris como algo questionável, pelo menos no sentido intelectual, já que não corresponde ao que o comendador Seabra havia idealizado para seu filho. Dessa maneira, o desencanto e a melancolia experimentados por Camilo ao chegar ao Brasil assumem uma dimensão irônica se pensarmos que tal saudade não se baseia em um apego à capital parisiense em si, e sim à vida de ócio e dissipação que ela poderia proporcionar.

Na sequência, o narrador começa a relatar, em *flashback*, a história de vida de Camilo, chamado por ele de “herói”, cuja existência apresenta uma série de “traços patéticos”. (ASSIS, 2008, p. 145). O leitor virá a descobrir que “patético” é algo que não se aplica à vida pregressa de Camilo, uma vez que o protagonista é filho de um grande proprietário de terra de Goiás, tendo usufruído, desde a sua infância, de vários privilégios dentro da sociedade goiana. O significado grego de *pathos* é, portanto, ironizado, tendo em vista que o sofrimento, a tristeza e a provação implicadas na acepção do termo são reais apenas para Camilo, e não para o narrador ou para as demais pessoas que o rodeiam. Vale ainda ressaltar que os dicionários de língua portuguesa qualificam “patético” como “bobo”, “trouxa”, “ingênuo” e “piegas”, adjetivos estes que, mais tarde, poderão ser aplicados à conduta amorosa do protagonista, marcada por um exagero sentimental destinado a conquistar a confiança da mulher amada.

Dentre os privilégios usufruídos por Camilo, destaca-se a convivência com um naturalista francês, que o batizou e se encarregou de sua educação por ordem de seu pai, o comendador Seabra. Trata-se de um homem que, antes de se tornar naturalista, “cometera umas venialidades poéticas que mereceram alguns elogios em 1810, mas que o tempo – velho trapeiro da eternidade – levou consigo para o depósito das coisas inúteis.” (ASSIS, 2008, p. 146). O nome de Camilo é retirado de uma das obras de juventude do ex-poeta, o que nos oferece uma prévia acerca da índole pouco prática não só do rapaz como também, daquele que viria a ser o seu mentor espiritual. O fato de o comendador escolher um padrinho francês para seu filho é altamente sintomático de uma cultura que se constitui a partir do trânsito Brasil e Europa:

- Compadre – disse o comendador ao naturalista - , se este pequeno vingar, hei de mandá-lo para sua terra, a aprender medicina ou qualquer outra coisa em que se faça homem. No caso de lhe achar jeito para andar

com plantas e minerais, como o senhor, não se acanhe; dê-lhe o destino que lhe parecer como se fora seu pai, que o é, espiritualmente falando. (ASSIS, 2008, p. 146).

O naturalista francês vem a falecer quando Camilo era ainda um adolescente, inviabilizando a completa execução do projeto de vida que o comendador Seabra havia idealizado para o filho. Além de ser percebido como um empecilho na vida do protagonista, o padrinho cai completamente no esquecimento, o que evidencia sua pouca ou nenhuma importância tanto para Camilo quanto para a poesia e até mesmo, para a ciência, já que havia deixado, em sua passagem por ela, apenas alguns resquícios, e não uma contribuição efetiva. Assim sendo, é possível entrever uma crítica ao hábito brasileiro de se buscar no estrangeiro um aparato cultural que se revela muito pouco ou nada útil para um sujeito que, por incorporá-lo de forma acrítica e equivocada, acaba não trazendo, em seu retorno para o Brasil, o que realmente se esperaria de alguém que viveu em um país como a França.

As tensões entre campo e cidade, Brasil e França, assim como a crítica à apropriação de modelos estrangeiros, também aparecem em “O carro n.13”. O conto trata da história de Amaro Faria, único herdeiro do comendador Faria, um rico proprietário rural. Assim como Camilo Seabra, Amaro vive uma situação econômica privilegiada, especialmente após a morte de seu pai:

Não havendo filhos nem colaterais, veio o dr. Amaro a ficar senhor e possuidor da fazenda da Soledade, com trezentos escravos, moendas de cana, grandes plantações de café, e vastíssimas florestas de magníficas madeiras. Conta redonda, possuía o dr. Amaro de Faria uns dois mil contos e vinte e oito anos de idade. Tinha uma chave de ouro para abrir todas as portas. (ASSIS, 2008, p. 930).

O narrador ainda afirma que Amaro havia se graduado em Direito pela Faculdade de São Paulo e que, após receber o diploma, havia se retirado novamente para a fazenda, o que aponta para a presença de uma grande superficialidade intelectual, ao lado de uma inaptidão declarada para o trabalho e para os assuntos da vida prática:

Todos supuseram, apenas morreu o comendador, que o dr. Amaro continuasse a ser exclusivamente fazendeiro sem importar-se com mais coisa alguma do resto do mundo. Efetivamente eram essas as intenções do moço; o diploma de bacharel servia-lhe apenas para mostrar em qualquer tempo, se necessário fosse, um título científico; mas ele não tinha intenção alguma de usar dele. O presidente da província, andando um dia em viagem, hospedou-se na fazenda da Soledade; e depois de uma hora de

conversa ofereceu ao dr. Amaro um cargo qualquer; mas o jovem fazendeiro recusou, dando em resposta que desejava simplesmente cultivar o café e a cana sem importar-se com o resto da república. O presidente dificilmente conciliou o sono, pensando em tamanha abnegação e indiferença da parte do rapaz. (ASSIS, 2008, p. 930).

A “abnegação e indiferença” de Amaro, características que tanto causam espanto ao presidente da província, manifestam-se em um expressivo alheamento em relação à política e até mesmo à profissão de advogado, cujo diploma é percebido como um “título científico” de caráter meramente decorativo, do qual o sujeito não pretende lançar mão em sua vida futura. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, se refere a esta tendência como “vício do bacharelismo”, materializada na recusa do trabalho braçal e de qualquer tipo de ofício que tenha como prerrogativa a busca incessante por bens materiais. (HOLANDA, 2009, p. 157). Para Raymundo Faoro, a herança familiar, ao lado do casamento por conveniência eram, na sociedade brasileira oitocentista, caminhos para uma vida estável e luxuosa, de forma a garantir a “sobrevivência de um estilo senhorial a que repugna o contato do trabalho rotineiro”, sobrevivência esta caracterizada por uma “propriedade sem angústia; renda sem o sentimento de coisa que se esgota; dinheiro como meio de gozo e desfrute.” (FAORO, 1988, p. 225). Esta descrição certamente se aplica a Amaro, cuja recusa a se envolver até mesmo na política acaba por mimetizar a sua acomodação e o seu desejo por manter-se isolado de tudo e de todos. Tal atitude se modifica com a chegada de Luís Marcondes, também rico e formado em Direito, que havia passado uma longa temporada em Paris. A descrição da vida levada nesta cidade nos dá margem, novamente, para identificá-la ao ócio e à dissipação, assim como em “A parasita azul”:

É verdade, meu Amaro, estive em Paris, e hoje compreendo que a maior desgraça deste mundo é não ter estado naquela grande cidade. Não imaginas, meu rico, que viver é aquele! Ali não falta nada; é pedir por boca. Corridas, bailes, teatros, cafés, *parties de plaisir*, é uma coisa ideal, é um sonho, é o *chic*... É verdade que os cobres não se conservam muito tempo na algibeira. Ainda bem o correspondente não acaba de entregar os mil francos, já eles correm pela porta afora; mas vive-se. (ASSIS, 2008, p. 931).

Em sua fala, Marcondes dá a entender que a vida de luxo e ociosidade é, assim como a de Camilo Seabra, financiada com o dinheiro paterno. A narrativa sinaliza, portanto, a existência de um mundo rural baseado no favor e na produção de sujeitos cuja dependência é reforçada pelo estímulo a se buscar no estrangeiro

algo que lhe confira uma maior importância social. Com base nesta ideia, o amigo de Amaro Faria começará a tecer uma crítica aos modos de vida no campo, argumentando que o protagonista leva uma existência vegetativa, à margem da sociedade. Nesse sentido, Marcondes lança mão de uma metáfora que funciona como síntese da ideia que deseja provar: “Em primeiro lugar, não está provado que isto seja vida; é vegetação. Comparo-te a um pé de café; nasceste, cresceste, vives, dás fruto, e morrerás na perfeita ignorância das coisas da vida... Para um rapaz da tua idade, que é inteligente, e possui dois mil contos, semelhante viver equivale a um suicídio. A sociedade exige...” (ASSIS, 2008, p. 931).

A comparação de Amaro a um pé de café remete à estabilidade proporcionada pela existência campesina, a qual, todavia, acaba por não oferecer ao sujeito as oportunidades de vida que, na visão do recém-chegado de Paris, devem ser por ele usufruídas. A acomodação de Amaro, bem como a fidelidade a valores tidos como tradicionais, tais como a opinião do pai e o ambiente rural onde está inserido, fica bem clara no trecho a seguir: “Demais, eu aprendi com meu pai a não deixar a realidade pelo incógnito; o que eu não conheço pode ser muito bom; mas se o que eu tenho é igualmente bom, nada de arriscá-lo para investigar o desconhecido.” (ASSIS, 2008, p. 932).

O “desconhecido” a que o protagonista se refere assume uma dimensão simbólica, podendo remeter à vida citadina ou até mesmo, à própria modernidade, algo que o sujeito se recusa a ver e a compreender. Esta percepção (ou melhor, a falta dela) pode ser também identificada em “A parasita azul”, em que a quase obsessão pela vida parisiense não permite que Camilo Seabra perceba um moderno que não está somente na França, mas também no Brasil e porque não dizer, no interior de Goiás. Cabe ressaltar, sobre este aspecto, que não se trata da modernidade dos grandes aparatos tecnológicos, dado o caráter “periférico” de Goiás, e sim de uma modernidade atuante no âmbito das relações sociais, que passam a se estabelecer a partir do contraste entre aparência e essência, presente nas duas narrativas. Além disso, o moderno também se faz sentir na complexidade e na singularidade de personagens como Antonina e Isabel Matos, caracterizadas de forma a sugerir a fragilidade do modelo de modernidade importado da França.

A experiência francesa, de fato, exerce um profundo fascínio sobre Camilo Seabra, que mesmo com a morte do padrinho decide permanecer em Paris com o apoio financeiro de seu pai. Ter o filho estudando na França é motivo de orgulho

para o comendador, o que o faz persistir no sustento de Camilo. Este, por sua vez, lança mão de estratégias manipulativas para continuar se mantendo na Europa, entre elas a missiva na qual dá a notícia da morte de seu mentor e enceta um discurso enganador, que parece próprio daqueles que ludibriam os outros em troca de vantagens:

Em suma, meu pai, se lhe parece que eu tenho o necessário juízo para concluir aqui os meus estudos, e se tem confiança na boa inspiração que me há de dar a alma daquele que lá se foi neste vale de lágrimas para gozar a infinita bem-aventurança, deixe-me cá ficar até que eu possa regressar ao meu país como um cidadão esclarecido e apto para o servir, como é do meu dever. Caso a sua vontade seja contrária a isto que lhe peço, diga-o com franqueza, meu pai, porque então não me demorarei um instante mais nesta terra, que já foi meia pátria para mim, e que hoje (*hélas!*) é apenas uma terra de exílio. (ASSIS, 2008, p. 146).

Na carta, Camilo joga com as expectativas do pai, que acredita que ele está se dedicando seriamente aos estudos e usufruindo, ainda que espiritualmente, da influência benéfica de seu padrinho a fim de se tornar “um cidadão esclarecido” e capaz de servir ao país como é de seu dever. A resposta afirmativa do comendador reforça ainda mais as disposições perdulárias e dissipadoras do protagonista, que exige, no epílogo de uma nova carta, “a remessa de uma pequena quantia em dinheiro”. (ASSIS, 2008, p. 147). Por outro lado, o rapaz não negligencia os estudos, vistos como uma forma de justificar a permanência na Europa:

Graças a estas facilidades atirou-se o nosso Camilo a uma vida solta e dispendiosa, não tanto, porém, que lhe sacrificasse os estudos. A inteligência que possuía, e certo amor próprio que não perdera, muito o ajudaram neste lance; concluído o curso, foi examinado, aprovado e doutorado. (ASSIS, 2008, p. 147).

Na sequência, o narrador nos relata como Camilo, com o aval do pai, saiu de Paris para conhecer o restante da Europa. A esta altura, o rapaz já é um “parisiense até a medula dos ossos”, uma vez que sua popularidade, inclusive entre as mulheres, é imensa: “Não havia pateada célebre em que a chave dos seus aposentos não figurasse, nem corrida, nem ceata, nem passeio, em que não ocupasse um dos primeiros lugares *cet aimable brésilien*.” (ASSIS, 2008, p. 147). É possível perceber, a esta altura da narrativa, o que Pascale Casanova chama de “liberdade associada à capital literária”, que “encontra sua encarnação no plano específico do que se chamou “vida boêmia”: a tolerância em relação à vida de artista

é uma das características, muitas vezes enfatizada, da “vida parisiense”. (CASANOVA, 2002, p. 49). Tal aspecto também exerce profundo fascínio sobre Luís Marcondes, daí sua tentativa de convencer Amaro a conhecer Paris.

O fim da vida frívola começa a se avizinhar quando o comendador Seabra passa a exigir o retorno do filho a Goiás, o que mostra que Camilo não deixa Paris por conta de uma percepção crítica em relação ao ambiente citadino e sim por pressão paterna. Há, todavia, um entrave para sua volta ao Brasil: seu envolvimento com Leontina Caveau, descrita como uma “linda princesa russa” que havia trabalhado numa casa de modas durante a revolução de 1848. Cabe ressaltar que esta moça é tão esperta quanto o “filho do comendador”, sendo capaz de mentir e dissimular para conseguir não o amor de Camilo, mas a sua sujeição a ela:

No meio da revolução apaixonou-se por um major polaco, que a levou para Varsóvia, donde acabava de chegar transformada em princesa, com um nome acabado em *ine* ou em *off*, não sei bem. Vivia misteriosamente, zombando de todos os seus adoradores, exceto de Camilo, dizia ela, por quem sentia que era capaz de aposentar as suas roupas de viúva. Tão depressa, porém, soltava estas expressões irrefletidas, como logo protestava com os olhos no céu:
- Oh! não! nunca, meu caro Alexis, nunca desonrarei a tua memória unindo-me a outro. (ASSIS, 2008, p. 148).

O trecho nos mostra que Leontina tem pretensões de pertencer a um ambiente heroico, o que se afigura como falso, uma vez que seu sobrenome fora emprestado do marido. A princípio, o amor de Camilo parece sincero, mas, ao ceder à pressão do pai sob ameaça de suspensão de sua mesada, somos levados a questionar a veracidade deste sentimento, que parece ser uma mera consequência de uma vida boêmia e sem propósitos. Tanto em “A parasita azul” quanto em “O carro n.13”, a representação das personagens femininas acaba se tornando um dos aspectos mais relevantes e problematizadores das dicotomias Brasil/Europa, centro/periferia, campo/cidade, no sentido de mostrar, a partir da caracterização de mulheres como Isabel, Leontina e Antonina, que o engano, a dissimulação e a complexidade são próprias do ser humano, e não dos habitantes da Europa e da cidade, como parece se acreditar a princípio.

Ao ser ameaçado pelo comendador Seabra, Camilo decide, muito a contragosto, voltar para o Brasil, sem nem sequer explicar pessoalmente à “princesa russa” os motivos de seu retorno. Apenas deixa a ela “uma carta em que lhe contava

singelamente os acontecimentos e prometia voltar algum dia”, o que denuncia, mais uma vez, a superficialidade e frivolidade de seus sentimentos. (ASSIS, 2008, p. 148). O *flashback* se encerra com a sensação de desencanto do protagonista, que olha com “desdém olímpico” para as lojas da Rua do Ouvidor, “que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras desgraciosas.” (ASSIS, 2008, p. 148). Santa Luzia, cidade natal de Camilo, é “ainda menos parisiense” do que a corte do Rio de Janeiro, o que intensifica as sensações melancólicas do personagem.

Cabe ainda sublinhar a ideia, por sinal bastante explícita, de que tanto o Rio de Janeiro quanto Santa Luzia são inferiores à capital parisiense, o que nos daria margem para ler “A parasita azul” como uma narrativa que reforça a imagem de nação periférica, bem como a noção de inferioridade cultural, social e arquitetônica da capital fluminense e também, do interior do Brasil. Todavia, o que a narrativa nos mostra é que o próprio brasileiro, no caso Camilo Seabra, olha para o Rio e para Goiás com as lentes do atraso, estando imbuído de falsas crenças em relação à superioridade da cultura francesa, concebida como a expressão de um moderno que *parece* não estar presente no Brasil.

Em “O carro n.13”, as sensações nostálgicas de Camilo dão lugar à resistência, por parte de Amaro Faria, em se aceitar o modo de vida urbano e, porque não dizer, a própria modernidade, metaforizada pelo “desconhecido” que ele tanto teme e que tanto quer evitar. Amaro parece estar muito satisfeito com a vida que leva, sem nutrir quaisquer devaneios ou aspirações de conhecer o estrangeiro, sendo que tais aspirações lhe são impostas por Marcondes. A “lavagem cerebral” feita por este personagem deixa transparecer o caráter impositivo do modelo de modernidade forjado a partir dos contatos com a cultura francesa, juntamente com a impressão de que o sujeito que não aceita ou não conhece este modelo se encontra alienado em relação ao que acontece de relevante na sociedade e também, no mundo moderno. Este sujeito vem a ser justamente Amaro Faria, que contraria aquilo que aprendeu com seu pai para ir conhecer a Europa, sem experimentar, todavia, a mesma empolgação que escravizou Camilo Seabra:

Uma capital como aquela tem sempre que ver e admirar; Amaro ocupou-se com o estudo da sociedade em que vivia, dos monumentos, dos melhoramentos, dos costumes, das artes, de tudo. Marcondes, que tinha outras tendências, tratou de levar o amigo para o centro dos que ele chamava prazeres celestes. Amaro não resistiu, e foi; mas tudo cansa, e o

fazendeiro não encontrou em nada daquilo a felicidade que o amigo lhe anunciara. No fim de um ano, Amaro determinou voltar para a América, com grande desgosto de Marcondes, que em vão procurou retê-lo. Voltou Amaro aborrecido com ter gasto um ano sem vantagem alguma, a não ser o ter visto e admirado uma grande capital. Mas a felicidade que ele devia ter? Essa nem por sombra.
- Fiz mal – dizia ele consigo – em ter cedido aos conselhos. Vim em busca do desconhecido. É uma lição que me há de aproveitar. (ASSIS, 2008, p. 932-933).

Com base na leitura deste trecho, pode-se contrastar a índole acomodada de Amaro com o espírito aventureiro de Marcondes, que idealiza Paris, percebendo-a como o “centro dos prazeres celestes”. Esta divergência entre os dois amigos aponta para uma dupla perspectiva em relação ao estrangeiro, visto, ao mesmo tempo, com deslumbramento e com uma grande reserva, sendo que o fascínio se assenta na ideia (equivocada, por sinal) de que a vida europeia e cosmopolita poderia trazer mais felicidade, além de ser sinônimo de modernidade. Tal expectativa, obviamente, é frustrada, o que nos mostra que o problema reside não na França em si, uma vez que Amaro sai incólume de sua experiência nesta cidade, mas no sujeito que demonstra nutrir crenças influenciadas por terceiros, isto é, por Luís Marcondes, que também não está em condições de analisar nada com o distanciamento necessário por não perceber (ou fingir não perceber) a realidade que o cerca.

Ao voltar para o Brasil, Amaro não retorna diretamente para o campo, pois decide permanecer por quinze dias no Rio de Janeiro a fim de visitar algumas pessoas amigas de sua família. Este deslocamento sinaliza uma primeira tentativa de neutralização da dicotomia Paris/interior brasileiro, uma vez que a capital fluminense seria um espaço intermediário entre os dois extremos da polarização. O ambiente urbano se torna especial para Amaro por lhe proporcionar o encontro com Antonina, que se torna sua noiva: “Antonina merecia ser amada por um rapaz como Faria. Sem ser deslumbrantemente formosa, tinha umas feições regulares, uns olhos ardentes, e era muito simpática. Gozava de geral consideração.” (ASSIS, 2008, p. 933).

O protagonista passa, então, a perceber o Rio de Janeiro de forma idealizada, da mesma forma que Luís Marcondes percebe Paris. Este deslumbramento é expresso em carta ao amigo, visto como o responsável por apresentar a ele as delícias da vida mundana: “Mefistófeles do bem, eu te agradeço

as tuas inspirações. Na Soledade havia tudo, menos a mulher que agora encontrei.” (ASSIS, 2008, p. 934). É interessante ressaltar a ironia contida nesta declaração, uma vez que a decisão de ficar na corte foi do próprio Amaro e não de Marcondes. Percebe-se, com base nesta ideia, que o protagonista, além de não raciocinar de forma crítica acerca de sua condição, joga para outras pessoas a responsabilidade por suas escolhas, ainda que ele afirme que tais escolhas se baseiam em uma inspiração e não em uma imposição.

Ao contrário de Amaro Faria, Camilo Seabra recusa-se a passar algumas semanas no Rio, partindo rapidamente para Goiás. Alguns dias antes de embarcar, encontra-se com Leandro Soares, seu conterrâneo, que faz o seguinte comentário: “Veja o senhor o que é andar por essas terras estrangeiras (...) Que mudança fez aquele rapaz, que era pouco mais ou menos como eu!” (ASSIS, 2008, p. 149). A fala de Leandro nos dá indícios da existência de um sujeito que percebe o estrangeiro como superior e se coloca em posição inferior a ele. A suposta superioridade de Camilo se reflete, por exemplo, no profundo desdém em relação às belezas naturais de Goiás: “Que diferença entre os seus jantares dos *restaurants* dos *boulevards* e aquela refeição ligeira e tosca, num miserável pouso de estrada, sem os acepipes da cozinha francesa, sem a leitura do *Figaro* ou da *Gazette des Tribunaux*!” (ASSIS, 2008, p. 151). A sensação de superioridade do protagonista fica também clara na caracterização que ele faz de Leandro quando este, em viagem rumo a Santa Luzia, lhe narra as suas peripécias políticas e amorosas:

Camilo não era espírito observador; mas a alma de Soares andava-lhe tão patente nas mãos, que era impossível deixar de a ver e examinar. Não lhe pareceu mau rapaz; notou-lhe, porém, certa fanfarronice em todo o gênero de coisas, na política, na caça, no jogo, e até nos amores. Neste último capítulo havia um parágrafo sério; era o que dizia respeito a uma moça, que ele amava loucamente, de tal modo que prometia aniquilar a quem quer que ousasse levantar os olhos para ela. (ASSIS, 2008, p. 150).

A descrição do amor de Leandro por Isabel Matos beira o ridículo, o que coloca o rapaz em uma situação quase cômica e aumenta a sua inferioridade perante Camilo, que a princípio parece ser muito bem versado em lidar com mulheres. A experiência do protagonista na área sentimental, todavia, é extremamente superficial e frívola, levando-o a tecer uma crítica preconcebida à pessoa de Isabel, conforme no trecho abaixo:

- Não admira que não saiba amar – reflexionou Camilo pondo os olhos no horizonte como se estivesse ali a imagem da formosa súdita do tzar. – Nem todas receberam do céu esse dom, que é o verdadeiro distintivo dos espíritos seletos. Algumas há, porém, que sabem dar a vida e a alma a um ente querido, que lhe encham o coração de profundos afetos, e deste modo fazem jus a uma perpétua adoração. São raras, bem sei as mulheres desta casta; mas existem.... (ASSIS, 2008, p. 151).

O narrador afirma, logo em seguida, que o discurso de Camilo era uma “homenagem” dirigida “à dama dos seus pensamentos”, no caso, Leontina Caveau, a mulher que o ludibriara e que, no final da narrativa, ele descobrirá ser uma ladra de joias. O dado irônico reside no fato de que Camilo, aparentemente muito esperto e conhecedor das artimanhas femininas, interpretará de maneira errada o comportamento de Isabel, sendo induzido a adotar atitudes semelhantes às que ele criticara em Leandro Soares a fim de convencer a moça da veracidade de seu amor. Questiona-se, assim, a validade da experiência amorosa cosmopolita, uma vez que ela não ensina o protagonista a realmente lidar com as mulheres, e sim a formular ideias prontas a respeito de seus comportamentos.

No meio da noite, Soares tem um pesadelo que acentua a comicidade de suas atitudes, reforçando, pelo menos a princípio, uma representação que percebe o brasileiro como inferior ao estrangeiro:

- Estava eu ao pé de um rio – disse ele – com a espingarda na mão, espiando as capivaras. Olho casualmente para a ribanceira que ficava muito acima, do lado oposto, e vejo uma moça montada num cavalo preto, vestida de preto, e com os cabelos, que também eram pretos, caídos sobre os ombros...

- Era tudo uma escuridão – interrompeu Camilo.

- Espere; admirei-me de ver ali, e por aquele modo, uma moça que me parecia franzina e delicada. Quem pensava o senhor que era?

- A Isabel.

- A Isabel. Corri pela margem adiante, trepei acima de uma pedra fronteira ao lugar onde ela estava, e perguntei-lhe o que fazia ali. Ela esteve algum tempo calada. Depois, apontando o fundo do grotão, disse:

“- O meu chapéu caiu lá embaixo.

“- Ah!

“- O senhor ama-me? – disse ela passados alguns minutos.

“- Mais que a vida!

“- Fará o que eu lhe pedir?

“- Tudo.

“- Bem, vá buscar o meu chapéu.”

Olhei para baixo. Era um imenso grotão em cujo fundo fervia a roncava uma água barrenta e grossa. O chapéu, em vez de ir com a corrente por ali abaixo até perder-se de todo, ficara espetado na ponta de uma rocha, e lá do fundo parecia convidar-me a descer. Mas era impossível. Olhei para todos os lados, a ver se achava algum recurso. Nenhum havia...

- Veja o que é imaginação escaldada! – observou Camilo.

- Já eu procurava algumas palavras com que dissuadisse Isabel da sua terrível ideia, quando senti pousar-me uma mão no ombro. Voltei-me; era um homem, era o senhor.
- Eu?
- É verdade. O senhor olhou para mim com ar de desprezo, sorriu para ela e depois olhou para o abismo. Repentinamente, sem que eu possa dizer como, estava o senhor embaixo e estendia a mão para tirar o chapelinho fatal.
- Ah!
- A água porém, engrossando subitamente, ameaçava submergi-lo. Então Isabel, soltando um grito de angústia, esporeou o cavalo e atirou-se pela ribanceira abaixo. Gritei... chamei por socorro; tudo foi inútil. Já a água os enrolava em suas dobras... quando fui acordado pelo senhor (ASSIS, 2008, p. 152-153).

A narração do pesadelo de Leandro, reproduzido na íntegra, apresenta uma série de elementos que devem ser analisados. Em primeiro lugar, fica clara a submissão do rapaz aos caprichos de Isabel, caracterizada como uma mulher que impõe ao homem condições muito específicas para a conquista de seu amor. Leandro, por sua vez, é representado como alguém incapaz de satisfazer os desejos da mulher que ama. É neste cenário que aparece Camilo, que consegue atender ao pedido de Isabel e é, por isto, considerado superior. O pesadelo acaba, portanto, funcionando como uma prévia dos fatos que acontecerão na sequência, pois Camilo vai de fato ganhar o amor da moça, reforçando, com isto, a suposta inferioridade de Soares e a supremacia do “forasteiro”. Ao encerrar a narração, Soares se transforma em alvo de escárnio do protagonista:

- Veja o que é uma digestão malfeita! – exclamou Camilo quando o comprovinciano terminou a narração. – Que porção de tolices! O chapéu, a ribanceira, o cavalo, e mais que tudo a minha presença neste melodrama fantástico, tudo isso é obra de quem digeriu mal o jantar. Em Paris há teatros que representam pesadelos assim – piores do que o seu porque são mais compridos. Mas o que eu vejo também é que essa moça não o deixa nem dormindo. (ASSIS, 2008, p. 153).

A comparação com os melodramas franceses, juntamente com o tom desdenhoso usado por Camilo para satirizar seu conterrâneo, ajudariam a construir a ideia de superioridade do filho do comendador, que atribui à má digestão, e não aos reais sentimentos de Soares, o enredo quase surreal do pesadelo. Tal superioridade, apesar de bastante intensa e recorrente em vários momentos da narrativa, começa a cair por terra ao final do segundo capítulo, quando Camilo avista sua cidade natal pela primeira vez em oito anos: “Quando porém avistou a cidade, perto da qual estava a fazenda, onde vivera as primeiras auroras da sua mocidade,

Camilo sentia abalar-se-lhe fortemente o coração (...) Por algum tempo, ao menos, Paris com os seus esplendores cedia o lugar à pequena e honesta pátria dos Seabras.” (ASSIS, 2008, p. 153). Este momento sinaliza uma inversão na dicotomia Brasil *versus* França, bem como o arrefecimento da “nostalgia do exílio”, no sentido de que Santa Luzia passará a ter, para Camilo, quase a mesma importância que Paris. A relevância da capital parisiense, aliás, se revela bastante superficial, já que começa a se perder diante da bajulação sem precedentes experimentada pelo rapaz, que se sente cada vez mais inebriado pela atenção de seus comprovincianos:

Na cidade e nos seus arredores não se falava em outra coisa. O assunto, não principal, mas exclusivo das palestras e comentários era o filho do comendador. Ninguém se fartava de o elogiar. Admiravam-lhes as maneiras e a elegância. A mesma superioridade com que ele falava a todos achava entusiastas sinceros. Durante muitos dias foi totalmente impossível que o rapaz pensasse em outra coisa que não fosse contar as suas viagens aos amáveis conterrâneos. Mas pagavam-lhe a maçada, porque a menor coisa que ele dissesse tinha aos olhos dos outros uma graça indefinível. O padre Maciel, que o batizara vinte e sete anos antes, e que o via já homem completo, era o primeiro pregoeiro da sua transformação. (ASSIS, 2008, p. 154).

A bajulação em torno de Camilo lembra muito aquela experimentada por Jacobina em “O espelho”, em uma situação que reforça a superioridade do protagonista, bem como a submissão de seus conterrâneos ao que vem do estrangeiro. Ao representar tais situações, Machado de Assis dramatiza o parasitismo social dos homens brasileiros do século XIX, filhos de uma elite escravocrata que ou enviava seus rebentos para a Europa, ou promovia indicações para cargos sem importância na tentativa de granjear cada vez mais status e ascensão social. A questão do parasitismo social nos remete à problemática, presente em “O espelho” e também em “A parasita azul”, dos limites entre o ser e o parecer, a essência e a aparência, expressa na caracterização de personagens que tentam enganar as pessoas ostentando aquilo que não são. Tal problemática é considerada como bastante moderna, uma vez que promove o questionamento de uma identidade tida como única, fixa e inabalável, mostrando que tal identidade se constrói a partir das interações sociais.

Camilo, chamado de “filho do comendador”, assim como Jacobina fora chamado de “nhô alferes”, se deixa levar pela lisonja induzida pela manipulação consciente de seus conterrâneos, atitude esta que parece ter como finalidade não só ludibriar as pessoas como prolongar ao máximo sua sensação de superioridade: “É

perfeitamente inútil dizer que o nosso herói omitiu sempre tudo quanto pudesse abalar o bom conceito em que estava no ânimo de todos. A dar-lhe crédito, vivera quase como um anacoreta; e ninguém ousava pensar o contrário.” (ASSIS, 2008, p. 154). Isso persiste até quinze dias depois de sua chegada, quando se esgota a novidade de sua presença e com ela, a indiferença que começara a sentir em relação à vida cosmopolita: “os campos ficaram monótonos, as árvores monótonas, os rios monótonos, a cidade monótona, ele próprio monótono. Invadiu-o então uma coisa a que podemos chamar – nostalgia do exílio.” (ASSIS, 2008, p. 155). Reforça-se, nesse sentido, a noção de que a novidade relativa ao que vem de fora é superficial tanto para os brasileiros quanto para Camilo, que define seu pertencimento ao Brasil com base na aprovação de sua experiência europeia. Assim sendo, a narrativa nos sugere que o apego aos valores estrangeiros é efêmero, o que nos possibilita interpretá-la como um alerta, ainda que velado e sutil, direcionado a uma intelectualidade que comprava, sem questionamentos, as ideias vindas da França.

Camilo passa a considerar seu afastamento de Paris uma morte em vida, o que aumenta sua ansiedade em retornar à Europa. Este momento da narrativa sinaliza uma nova inversão, na qual a França passa a predominar novamente, sendo que tal predomínio se dá porque a bajulação dos habitantes de Santa Luzia havia se encerrado. Como solução para o dilema do filho, o comendador Seabra sugere que ele entre para a política, algo para o qual o rapaz diz não ter vocação. O diálogo entre pai e filho traz uma série de aspectos dignos de análise, que têm muito a nos dizer a respeito do contexto social brasileiro no século XIX:

- Política! - exclamou Camilo, quando o pai lhe falou nesse assunto. – De que me serve a política, meu pai?
- De muito. Serás primeiro deputado provincial; podes ir depois para a Câmara do Rio de Janeiro. Um dia interpelas o ministério, e se ele cair, podes subir ao governo. Nunca tiveste ambição de ser ministro?
- Nunca.
- É pena.
- Por quê?
- Porque é bom ser ministro.
- Governar os homens, não é? – disse Camilo, rindo. – É um sexo ingovernável; prefiro o outro. (ASSIS, 2008, p. 155).

Na visão de Raymundo Faoro, a política se configurava como o refúgio daqueles que recusavam as vicissitudes da vida laboral: “Em lugar do trabalho, a

ocupação, ligada à coisa pública, reservada ao estamento político que poderia dar emprego às energias sem retribuição pecuniária, longe da troca do suor por dinheiro.” (FAORO, 1988, p. 222). O trecho reproduzido acima nos mostra que o comendador Seabra planeja uma carreira meteórica para seu filho, e que confere grande relevância ao cargo de ministro. Camilo percebe isso com desdém e sarcasmo, especialmente ao afirmar que os homens, no caso, os políticos, são muito difíceis de serem governados. O fato de Camilo preferir o outro sexo, no caso, o feminino, é indicativo de uma classe que parece não abrir mão do ócio nem para ingressar na política, considerando que os prazeres da conquista parecem despertar mais fortemente a sua atenção. Dessa maneira, a ilusão de que Camilo é superior aos demais é, mais uma vez, desfeita pelo narrador, que, apesar de saber que a posição social do rapaz de fato lhe confere uma certa superioridade, não deixa passar despercebido seu desinteresse pela política.

Na sequência, o narrador declara que Isabel Matos era a única moça dos arredores que Camilo ainda não conhecia. A comparação da amada de Leandro Soares com Leontina Caveau aparentemente reforça a superioridade desta última, superioridade esta neutralizada pela curiosidade do rapaz em conhecer a bela goiana: “A beleza da moça, que ele não julgava pudesse ser superior nem sequer igual à da viúva do príncipe Alexis, a paixão incurável de Soares, e o tal ou qual mistério com que se falava de Isabel, tudo isso excitou ao último ponto a curiosidade do filho do comendador.” (ASSIS, 2008, p. 155). O trecho mostra que a paixão amorosa começa novamente a guiar o destino de Camilo, que acaba desistindo de voltar a Paris quase da mesma forma que resistira partir de lá por conta de seu envolvimento com Leontina Caveau. Esta informação aponta para uma neutralização da dicotomia Brasil-França, mostrando que o que conta é a experiência individual, materializada pela intriga amorosa, que é praticamente a mesma tanto em Paris quanto no interior de Goiás.

Ao andar a cavalo pelo campo a caminho da igreja, Camilo experimenta sensações aparentemente contraditórias, que traduzem seus mais ambíguos anseios:

Mil singulares ideias atravessavam o cérebro de Camilo. Ora, almejava alargar-se com cavalo e tudo, rasgar os ares e ir cair defronte do Palais-Royal, ou em qualquer outro ponto da capital do mundo. Logo depois fazia a si mesmo a descrição de um cataclismo tal, que ele viesse a achar-se

almoçando no café Tortoni, dois minutos depois de chegar ao altar o padre Maciel. (ASSIS, 2008, p. 156).

Reminiscências da vida parisiense se misturam à realidade do ambiente rural, evidenciando o dilaceramento do sujeito moderno, que se encontra preso a dois espaços distintos e parece ter dificuldade de optar por um deles. Em meio a estas recordações, dá-se o encontro entre Camilo e Isabel. Esta estava acompanhando dona Gertrudes, a esposa do tenente-coronel Veiga, em um passeio a cavalo. Ao se aproximar das duas, Camilo inicia uma conversa com a senhora e sua acompanhante, até descobrir que esta última é a filha do dr. Matos. Diante desta constatação, o protagonista fica impressionado com a beleza da moça:

Tanto quanto se podia julgar à primeira vista, a esbelta cavaleira devia ser mais alta do que baixa. Era morena, mas de um moreno acetinado e macio, com uns delicadíssimos longes cor-de-rosa, o que seria efeito da agitação, visto que afirmavam ser extremamente pálida. Os olhos, não lhes pôde Camilo ver a cor, mas sentiu-lhes a luz que valia mais talvez, apesar de o não terem fitado, e compreendeu logo que com olhos tais a formosa goiana houvesse fascinado o mísero Soares. (ASSIS, 2008, p. 157).

Esta parte da narrativa deixa bem evidente a altivez de Isabel, pois ela “em nenhuma ocasião encarava ou sequer olhava de esguelha o filho do comendador.” (ASSIS, 2008, p. 157). A cena do encontro também é o momento em que se delineia, de forma bem explícita, a rivalidade entre o protagonista e Leandro Soares, que estava espreitando a pequena comitiva por detrás de um taquaral e resolve aparecer para demarcar território, em uma atitude que reafirma a sua insegurança: “ele receava o triunfo de um homem que física e intelectualmente lhe era superior; que, além disso, gozava naquela ocasião a grande vantagem de dominar a atenção pública, que era o urso da aldeia, o acontecimento do dia, o homem da situação.” (ASSIS, 2008, p. 157). Vale lembrar que, pelo menos até este momento da narrativa, não há uma efetiva rivalidade entre Camilo e Leandro, o que reforça a ideia de que este último estaria apenas com ciúmes e inveja de seu rival:

Não era rival, bem sabemos; o coração de Camilo guardava ainda fresca a memória da Artemisa moscovita, cujas lágrimas, apesar da distância, o rapaz sentia que eram ardentes e aflitivas. Mas quem poderia convencer a Leandro Soares que o elegante moço da Europa, como lhe chamavam, não ficaria enamorado da esquiva goiana? (ASSIS, 2008, p. 158).

O trecho acima nos mostra que Camilo ainda se encontra preso às lembranças de seu amor parisiense, que se juntam à crença de que Leontina é uma mulher sincera quando, na realidade, não passa de uma larápia. A lealdade da princesa russa, assim como os ciúmes de Leandro Soares, não passam de construções imaginárias encetadas por sujeitos que veem apenas aquilo que desejam ver, e que possuem uma visão muito limitada da realidade. Cabe ressaltar que esta limitação não parte apenas de Leandro Soares mas também de Camilo Seabra, o que neutraliza a suposta contraposição entre os dois, bem como as relações culturais de poder estabelecidas entre Brasil e França.

Ao tomar conhecimento da presença de Leandro, Isabel o cumprimenta estendendo-lhe afetosamente a mão, juntamente com um adorável sorriso. Camilo, ao observar isto, emite o seguinte julgamento: “Ama-o, ou é uma grande velhaca.” (ASSIS, 2008, p. 158). Este pensamento parece ser mais um dos produtos da imaginação parisiense do protagonista, que pensando em voz alta, afirma que ela “fala com o diabo”, ao que Isabel responde olhando para o chão: “talvez”. (ASSIS, 2008, p. 158). Camilo fica perplexo diante de tal resposta, pois não esperava por tanta perspicácia, trazida à tona de forma tão surpreendente. Ao afirmar que Isabel “fala com o diabo”, ele estaria dando a entender que a moça se comunica de forma dúbia, seja por ambição e interesse, seja por ser uma mulher complexa, que não se deixa compreender com facilidade. Esta segunda interpretação seria a mais produtiva para a análise que estamos desenvolvendo, uma vez que a narrativa mostrará o quão errônea é a leitura de Camilo em relação às atitudes de sua nova amada. A relação estabelecida entre Isabel e o protagonista também pode ser interpretada como metáfora das relações do sujeito brasileiro com a modernidade, que é, assim como a filha do dr. Matos, aparece representada como algo difícil de se perceber e interpretar.

A cena do passeio a cavalo corresponde ao momento em que se acirra a disputa entre dois homens pelo amor de uma mulher: “Soares olhava para Camilo com a mesma ternura com que um gavião espreita uma pomba.” (ASSIS, 2008, p. 158). Esta frase antecipa o confronto entre os dois rapazes, que será explorado nos próximos capítulos. Depois desta cena, há um corte narrativo, amplamente utilizado pelos escritores que publicavam no *Jornal das Famílias* a fim de manter a expectativa dos leitores (na realidade leitoras, em sua maioria) para a leitura do próximo número. Tal expectativa, contudo, é problematizada pela ironia contida na

declaração do narrador, que assume contornos ainda mais corrosivos quando o confronto entre Camilo e Leandro é resolvido com base em um acordo político, sem os derramamentos de sangue frequentes nos romances que eram tão apreciados pelas leitoras do *Jornal*. Exemplos como estes nos permitem ratificar a ideia de que Machado estava lançando mão da temática romântica não apenas para construir a ambientação da narrativa, mas principalmente para ironizar os estereótipos propagados a partir de um ideário romântico convencional, ainda bastante vivo na memória dos leitores na época da publicação de “A parasita azul”.

A intriga amorosa também passa a ocupar um espaço central em “O carro n.13”, em especial na quarta parte da narrativa, em que Amaro Faria, feliz por ter encontrado o amor de sua vida e por já ter marcado com Antonina a data do casamento, começa a receber misteriosas cartas de uma admiradora secreta. Estas são impregnadas de um grande fervor sentimental, conforme expresso no trecho abaixo:

Talvez que haja loucura neste passo que dou; é possível, porque eu perdi a razão. Amo-o doidamente, e bem quisera poder dizer-lhe em face. É o que nunca farei. Os meus deveres obrigam-me a esta reserva; estou condenada a amá-lo sem confessar que o amo. Basta, porém, que o senhor saiba que há uma mulher, entre todas as desta capital, que apenas o vê estremece de júbilo e de desespero, de amor e de ódio, por não poder ser sua, unicamente sua. (ASSIS, 2008, p. 935).

A missiva revela um amor platônico que assume contornos problemáticos e até mesmo trágicos, considerando que Amaro é um homem já comprometido, o que inviabilizaria o enlace amoroso com outra mulher. Devido à sua índole pouco aventureira, o protagonista se mantém fiel à noiva, atitude que começa a se modificar quando ele recebe a segunda carta: “A primeira carta produzira-lhe uma certa curiosidade (...) mas a segunda já lhe produzira mais; sentia-se atraído para o misterioso e o desconhecido, isso a que ele fugira sempre, contentando-se com a realidade prática das coisas.” (ASSIS, 2008, p. 936). Este trecho deixa claro que, para além da dicotomia campo/cidade, a narrativa trabalha mesmo é com a oposição entre permanência e transformação, sendo que os desejos de Amaro não estão necessariamente relacionados à existência no ambiente rural ou no urbano, e sim à possibilidade de realização amorosa, juntamente com a curiosidade despertada pelas cartas e a lisonja causada pela declaração de amor de uma mulher que ele não conhece.

Guiado por estes anseios, o protagonista começa a se questionar sobre se deve ou não responder as cartas: “Devo escrever-lhe? – perguntava ele consigo. – É positivo que esta mulher ama-me; não se escrevem cartas assim. É bonita, porque o confessa sem medo de prová-lo algum dia. Mas devo escrever-lhe?” (ASSIS, 2008, p. 936). Em meio a estes questionamentos, aparece novamente a figura de Luís Marcondes, recém-chegado da Europa. Quando Amaro lhe conta a respeito do noivado e das cartas misteriosas, Marcondes entra mais uma vez em ação, desta vez para convencê-lo a respondê-las:

- Mas – continuou o amigo de Amaro -, não me dirás por que motivo não lhe respondeste?
- Eu sei lá. Primeiramente porque não estou acostumado a esta espécie de romances vivos, começando por cartas anônimas, e depois porque vou casar...
- A isso respondo eu que uma vez é a primeira, e que o ires casar não impede nada. Indo daqui para Botafogo, não há motivo nenhum que me impeça de entrar no Passeio Público ou na Biblioteca Nacional... Queres tu ceder-me o romance?
- Isso nunca; seria uma deslealdade...
- Pois então responde.
- Mas que lhe hei de dizer?
- Dize-lhe que a amas.
- É impossível; ela não pode acreditar....
- Pateta! – disse Marcondes pondo vinho nos cálices. – Dize-lhe que a simples leitura das cartas te puseram a cabeça a arder, e que já sentes que hás de vir a amá-la, se já não a amas.... e neste sentido escreve-lhe três ou quatro laudas. (ASSIS, 2008, p. 937).

A interferência de alguém de fora vem mais uma vez exercer uma poderosa influência sobre o espírito de Amaro, que por sinal escreve a resposta sob a supervisão de Marcondes. Encerra-se dessa forma o quarto capítulo, deixando o leitor do folhetim ansioso para saber qual será o desfecho do drama, juntamente com a impressão de que o protagonista não sabe raciocinar por conta própria e que está sempre na dependência de outrem, no caso, seu amigo parisiense e cosmopolita, para tomar decisões relativas à sua vida sentimental. Sobressai-se novamente a noção de que Amaro, além de influenciável, é muito pouco esperto, conforme observamos nesta fala de Marcondes: “Penso que tu és um palerma; e sou capaz de continuar o teu romance por minha conta.” (ASSIS, 2008, p. 938). Pode-se antever, mais uma vez, a crítica ao sujeito que assimila passivamente não só a influência estrangeira, mas um modelo de modernidade caracterizado pela superficialidade e pela liberdade, que aparece associada à ideia de adultério. O desfecho do conto nos mostrará que tal modelo é equivocado, uma vez que conduz

à desgraça amorosa do protagonista. Esta leitura nos fornece subsídios para interpretar “O carro n.13” como uma narrativa que metaforiza a dependência nutrida pela literatura brasileira em relação aos modelos europeus, que, assim como Marcondes, não seriam as únicas, possíveis e inteiramente confiáveis referências para uma criação literária original e autônoma.

Um outro aspecto que corrobora a interpretação levantada acima diz respeito à natureza das cartas que são enviadas a Amaro. No trecho reproduzido no início desta página, o protagonista afirma que não dará crédito nenhum a elas, chamando-as de “romances vivos”, como se isso desmerecesse a importância que elas pudessem vir a ter. Dessa forma, ele demonstra nutrir desconfiança e até mesmo, um certo escárnio em relação às missivas, que parecem remeter aos gêneros ficcionais que estavam em voga na época em que a narrativa foi escrita: o romance romântico e o folhetim. Com base nestas informações, pode-se inferir que a narrativa, através de Amaro, estivesse tecendo uma sutil crítica a estes gêneros, percebidos como algo que não deve ser levado a sério. Por outro lado, o escárnio do protagonista sinalizaria, além da crítica, uma sátira em relação aos modos de escrita instaurados e popularizados pelo romance romântico e pelo folhetim, uma vez que as cartas são, na realidade, subterfúgios utilizados pela noiva de Amaro a fim de ter certeza da honestidade e da fidelidade de seu futuro marido. A decisão de respondê-las nos mostra que o jovem fazendeiro, apesar de sua desconfiança inicial, não apresenta uma percepção crítica acerca delas, agindo como um leitor ingênuo ao não ser capaz de perceber o engodo que estava por trás de sua composição.

A crítica, portanto, se direcionaria não apenas os gêneros em si, mas as pessoas que os leem de forma passiva e levam a sério os devaneios que só existiriam no mundo ficcional, o que, no final das contas, se confirma com a descoberta de que as cartas eram falsas. Tal atitude se torna clara no trecho que encerra o sexto capítulo, em que Amaro fantasia com sua admiradora secreta: “imaginava a mulher misteriosa, construía dentro de si uma figura ideal; dava-lhe cabelos de ouro...” (ASSIS, 2008, p. 938). Esta descrição nos dá pistas de que o protagonista, além de incorporar influências (e leituras) de forma acrítica, não é muito versado nos jogos de sedução, o que faz com que ele se torne uma presa muito fácil para as armadilhas de Marcondes e também, de Antonina. Esta demonstra ter muito mais perícia em lidar com questões emocionais, uma vez que

consegue, por meio de um estratagema, provocar em seu amado exatamente a reação que deseja.

O quarto capítulo de “A parasita azul” focaliza mais precisamente a vida no ambiente rural, trazendo um elemento que poderia ser interpretado como uma tentativa de tematizar o que a crítica convencionou chamar de “cor local”. Trata-se da Festa do Divino, que é usada como estratégia narrativa para promover o efetivo encontro entre Camilo e Isabel. Nesse sentido, vale lembrar que o rapaz falara a todas as moças de Santa Luzia menos à amada de Leandro Soares, ao que um vizinho lhe responde: “há de vê-la no baile do Coronel Veiga, ou na festa do Espírito Santo, ou em qualquer outra ocasião.” (ASSIS, 2008, p. 155). Estabelece-se, portanto, uma grande expectativa em relação ao evento, o que justificaria sua inserção dentro da narrativa. O primeiro parágrafo do capítulo em questão já traz uma breve descrição da festa:

Vão rareando os lugares em que de todo se não apagou o gosto dessas festas clássicas, resto de outras eras, que os escritores do século futuro hão de estudar com curiosidade, para pintar aos seus contemporâneos um Brasil que eles já não hão de conhecer. No tempo em que esta história se passa uma das mais genuínas festas do Espírito Santo era a da cidade de Santa Luzia. (ASSIS, 2008, p. 158).

A “cor local” se tornaria evidente a partir da descrição dos costumes de Santa Luzia, percebida como uma cidade que se diferencia das demais por possuir algo que se tornou raro em outros lugares. Ao afirmar isso, o narrador nos dá pistas de que a modernidade já fazia parte da realidade brasileira, uma vez que “vão rareando os lugares em que de todo se não apagou o gosto dessas festas clássicas, resto de outras eras (...)”. Conforme analisado em “Instinto de nacionalidade”, a natureza e o índio não são os únicos temas passíveis de representação literária, e nem aqueles que irão fazer da literatura brasileira algo verdadeiramente nacional. Machado afirma que “os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Pode-se então interpretar a descrição da Festa do Divino não como um rasgo ufanista do escritor, mas como uma alternativa neutra de se trabalhar com a questão nacionalista, sem percebê-la com o deslumbramento que seria característico do romance regional produzido na época. Assim, Machado estaria mais uma vez sendo coerente com o que propôs em seu ensaio de 1873, ao retratar um costume local

sem pretensões ufanistas e relacionando-o ao advento da modernidade, já percebida como dado fundamental da realidade brasileira.

A posição ambígua de Camilo em relação a Goiás fica evidente no trecho a seguir: “Em casa do pai continuara o moço os mesmos hábitos de Paris, em que o comendador julgou não dever perturbá-lo. Acordava portanto às onze horas da manhã, exceto os domingos, em que ia à missa, para de todo em todo não ofender os hábitos da terra.” (ASSIS, 2008, p. 159). Percebe-se que o comendador Seabra faz vista grossa às atitudes do filho, reforçando a tendência, por parte da elite rural e escravocrata, de compactuar com o parasitismo social. Ao mesmo tempo, constata-se que Camilo, apesar de ainda adotar costumes parisienses, faz uma tentativa de absorver comportamentos típicos de Santa Luzia, principalmente no que diz respeito à religiosidade. Dessa forma, o rapaz se encontra em pleno fogo cruzado entre tradição e modernidade, em uma oposição que será paulatinamente neutralizada a partir do momento em que se descobrirá realmente apaixonado por Isabel Matos.

Esta personagem será tema de uma conversa entre Camilo e o padre Maciel logo antes da festa, mais especificamente quando o protagonista tenta descobrir porque a moça não corresponde aos sentimentos de Leandro Soares, recebendo como resposta a seguinte declaração: “Suspeito que tem muita ambição; não aceita o amor do Soares, a ver se pilha algum casamento que lhe abra a porta das grandezas políticas.” (ASSIS, 2008, p. 160). É interessante perceber que o padre Maciel se refere à Isabel usando o termo “finória”, que apresenta a mesma conotação de “velhaca”, que Camilo usara, na ocasião do passeio a cavalo, para se referir a ela. A fala do padre Maciel teria a função de mostrar que Camilo, apesar de sua vivência no exterior, demonstra possuir um pensamento muito parecido com o de seus conterrâneos. É interessante constatar que em nenhum momento Camilo questionara o caráter da princesa russa, ao passo que o comportamento de Isabel é por ele questionado. O protagonista, assim, se deixa enganar na primeira vez e vai atrás de se enganar na segunda. Mais uma ironia machadiana, construída com a finalidade de mostrar que o Camilo é, além de ingênuo, alguém que ou se deixa inebriar pela vida cosmopolita, ou assume sem questionar a ideia de que os habitantes do campo possuem uma determinada índole, que está muito mais vinculada ao caráter das pessoas do que ao fato de viverem no interior ou na metrópole.

Ao observar a Festa do Divino, Camilo se surpreende com a insígnia imperial do tenente-coronel Veiga, o que evidencia seu alheamento em relação aos costumes de sua terra natal:

Camilo recuou um passo e cravou os olhos na insígnia imperial do tenente-coronel. Já lhe não lembrava aquele acessório indispensável em ocasiões semelhantes, e tendo vivido oito anos no meio de uma civilização diversa, não imaginava que ainda existissem costumes que ele julgava enterrados. (ASSIS, 2008, p. 162).

A narração da festa também nos mostrará que Camilo está imbuído da superficialidade e da futilidade que caracterizam a vida cosmopolita, considerando que ele se deslumbra com a coroa de papelão e com a comenda da Ordem da Rosa, aspectos que remetem à ostentação do tenente-coronel:

Ao peito rutilava uma vasta comenda da Ordem da Rosa, que não lhe ficava mal. Mas o que excedeu a toda a expectativa, o que pintou no rosto do nosso Camilo a mais completa expressão de assombro, foi uma brilhante e vistosa coroa de papelão forrado de papel dourado, que o tenente-coronel trazia na cabeça. (ASSIS, 2008, p. 162).

A “completa expressão de assombro” no rosto do protagonista reflete não apenas um deslumbramento, mas também a perspectiva limitada daqueles que vão para a Europa e se tornam praticamente incapazes de captar a complexidade dos hábitos de sua terra natal. Isso fica ainda mais claro na sequência da narrativa, em que o discurso do major Brás, direcionado ao Imperador do Espírito Santo, aparece permeado pela submissão às figuras que detêm algum poder dentro da sociedade, algo que Camilo é sequer capaz de perceber, tão absorvido que está por sua próxima conquista:

Eu faltaria, portanto, aos meus deveres de amigo, de correligionário, de subordinado e de admirador, se não levantasse a voz nesta ocasião, e não vos dissesse em linguagem tosca, sim (*sinais de desaprovação*), mas sincera, os sentimentos que me tumultuam dentro do peito, o entusiasmo de que me sinto possuído, quando contemplo o venerando e ilustre tenente-coronel Veiga, e se vos não convidasse a beber comigo à saúde de sua excelência. (ASSIS, 2008, p. 165).

Cabe salientar que a fala do major, da qual reproduzimos apenas um trecho, é bastante longa e entediante, de modo que o padre Maciel, por exemplo, começa a sentir fome, olhando, de longe, “um fofo e trêmulo pudim de pão”, e o juiz municipal

passa a se mostrar cada vez mais ansioso para sair fumar. (ASSIS, 2008, p. 164). Nesse sentido, a narrativa contradiz as veleidades nacionalistas e ufanistas que caracterizam a busca convencional pela “cor local”, uma vez que não há lugar para idealização nas descrições da hipocrisia e da bajulação que fazem parte da sociedade goiana. Todas estas especificidades são retratadas com o intuito de tensionar a perspectiva de mundo de Camilo Seabra, colocando-o em contato com uma tradição que ele parece ter esquecido e que parece ainda negligenciar. O protagonista realmente não dispensa a menor atenção ao discurso do major, pois está mais preocupado em flertar com Isabel, por quem começa efetivamente a se apaixonar:

E todavia, leitor, se alguma simpatia te merece a princesa moscovita, debes sinceramente lastimá-la. À aurora de um novo sentimento começava a dourar as cumeadas do coração de Camilo; ao subir as escadas, confessava o filho do comendador de si para si, que a interessante patricia tinha qualidades superiores às da bela princesa russa. Hora e meia depois, isto é, quase no fim do jantar, o coração de Camilo confirmava plenamente esta descoberta do seu investigador espírito. (ASSIS, 2008, p. 163).

O interesse por Isabel passa a dominar por completo os sentimentos de Camilo, de maneira que ele se esquece quase por completo de Leontina Caveau. Há em um primeiro momento uma inversão nas relações entre Brasil e França, no sentido de que o primeiro começa a predominar sobre a segunda:

Camilo estava apaixonado; no dia seguinte amanheceu pior; cada dia que passava aumentava a chama que o consumia. Paris e a princesa, tudo havia desaparecido do coração e da memória do rapaz. Um só ente, um lugar único mereciam agora as suas atenções: Isabel e Goiás. (ASSIS, 2008, p. 165).

O quarto e o quinto capítulos da novela sinalizam o predomínio da experiência individual e da intriga amorosa. Um dos elementos fundamentais desta intriga é o desconhecido que diz guardar um segredo envolvendo Isabel, despertando com isto a curiosidade de Camilo, que é desafiado a descobrir o mistério. Trata-se de “um homem baixinho e magro, de olhos miúdos e vivos, pobre mas asseadamente trajado.” (ASSIS, 2008, p. 163). É interessante observar que o rapaz percebe Isabel como uma “charada”, considerando que o comportamento da moça é para com ele esquivo e enigmático, e que o segredo guardado pelo homem

vem intensificar ainda mais esta sensação, deixando o leitor na expectativa para o que virá a seguir.

O encerramento do quarto capítulo também nos dá mostras de que Isabel e Goiás, e não apenas Paris e a princesa russa, são capazes de instigar a curiosidade de Camilo, que constata: “- Um romance! (...) estou em pleno romance.” (ASSIS, 2008, p. 163). O final do capítulo também estabelece definitivamente o triângulo amoroso, sendo que Leandro Soares vê Camilo saindo da igreja de braços dados com Isabel, fuzilando o casal com o olhar. No capítulo seguinte, a suposta superioridade do protagonista sobre Soares é desconstruída novamente pelo narrador com base na seguinte passagem: “Se ela não me dá atenção, muito menos deve importar-se com o filho de Soares. Mas por que razão se mostra comigo tão esquivada? Que motivo há para que eu seja derrotado como qualquer outro pretendente vulgar?” (ASSIS, 2008, p. 165). Percebe-se que Camilo, talvez por conta da importância desmedida conferida à sua experiência europeia, não se considera um “pretendente vulgar”, o que é desmentido pelo comportamento de Isabel, que parece não se impressionar com o fato de ele ter estudado na França, tratando-o quase da mesma forma como trata Leandro, ainda que seus sentimentos em relação a ele sejam diferentes.

Este é, aliás, um aspecto que chama a atenção nos últimos capítulos de “A parasita azul”. A isenção de Isabel Matos à figura de Camilo Seabra, que é (ou parece ser) muito admirada pela sociedade de Santa Luzia, beira a rejeição, levando o leitor mais ingênuo a acreditar que a moça não gosta nem um pouco do rapaz. Contudo, se lermos a novela de forma minuciosa, observaremos que o que Isabel não reforça em momento nenhum é a bajulação em torno de Camilo, uma vez que se prende a valores muito diversos, relacionados ao flerte que tiveram no passado. É justamente esta conduta que desperta a atenção do protagonista, pois ele estava acostumado a ser bajulado. Isabel, portanto, recusa em aceitar o engodo construído por ele, pois o que lhe interessa não é o Camilo recém-chegado da Europa, e sim a representação do rapaz corajoso que lhe colhera uma bela flor do alto de uma árvore quando ela era ainda uma criança. Tal duplicidade se torna evidente no trecho a seguir, em que o narrador explica os motivos pelos quais a filha do dr. Matos se recusa a casar com Camilo:

Alguma leitora menos exigente, há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. Também eu penso assim; mas não quero alterar o caráter da heroína, porque ela era tal qual a apresento nestas páginas. Entendia que ser amada casualmente, pela única razão de ter o moço voltado de Paris, enquanto ela gastara largos anos a lembrar-se dele e a viver unicamente dessa recordação, entendia, digo eu, que isto a humilhava, e porque era imensamente orgulhosa, resolvera não casar com ele nem com outro. Será absurdo; mas era assim. (ASSIS, 2008, p. 170).

A superioridade do diletante europeu é desconstruída a partir da constatação de que o sentimento nutrido por ele é fútil e superficial por ter surgido há tão pouco tempo, ao passo que o amor de Isabel seria mais sólido, uma vez que cultivado durante anos. Este contraponto revela novamente a postura crítica em relação ao modelo de modernidade trazido da França, dando a entender que tal modelo é insuficiente quando se trata de compreender a complexidade do ser humano e, neste caso específico, da personagem feminina. As atitudes desta, aliás, resvalam no absurdo, o que confere à narrativa um caráter extremamente moderno, tendo em vista que trabalha ironicamente com as expectativas do leitor, que espera por uma coisa mas se depara com outra.

Isabel começa a ser cortejada por Camilo, que precisa lançar mão de estratégias específicas para seduzi-la: “Era difícil falar a Isabel com a liberdade que permitem mais adiantados costumes; fazia entretanto o que podia para comunicar à bela moça os seus sentimentos.” (ASSIS, 2008, p. 165). O tensionamento entre Brasil e Europa é mais uma vez evidente, sinalizando a existência de um contexto mais adiantado do que o brasileiro e mais especificamente, do que o interiorano. Tal oposição, todavia, é novamente neutralizada com a ideia de que o rapaz, apesar de não possuir a mesma liberdade de conquista que possuiria na Europa, faz de tudo para deixar claro os seus reais sentimentos e intenções para com Isabel. Esta parece não se deixar envolver pelo seu charme, permanecendo indiferente às suas investidas: “Isabel parecia cada vez mais estranha às comunicações do rapaz. Suas maneiras não eram positivamente desdenhosas, mas frias; dissera-se que ali dentro morava um coração de neve.” (ASSIS, 2008, p. 165).

As consequências da atitude de Isabel observam-se no final do quinto capítulo da novela: “Ao amor desprezado, veio juntar-se o orgulho ofendido, o despeito e a vergonha, e tudo isto, junto a uma epidemia que então reinava na comarca, deu com o nosso Camilo na cama, onde por agora o deixaremos, entregue aos médicos seus colegas.” (ASSIS, 2008, p. 165-166). Não se trata, conforme a

citação acima, apenas de “amor desprezado” mas também, de “orgulho ofendido”, “despeito” e “vergonha”, sensações estas que corroborariam a ideia de que Camilo, mesmo estando realmente apaixonado pela moça, gosta realmente é de ser bajulado, algo que, como já analisamos, ela não faz em momento nenhum. Isso o leva ao adoecimento, que poderia ser interpretado de duas formas: como uma redenção do passado parisiense de dissipações, ou como uma dissimulação que tem por única finalidade conquistar não só o amor da “formosa goiana”, mas a sua aprovação.

Em “O carro n.13”, a temática amorosa sofre um novo desdobramento a partir do sétimo capítulo, em que Amaro recebe a resposta da carta que enviara à sua admiradora secreta. A enigmática mulher declara que, por tê-lo visto com a noiva na rua do Ouvidor, nunca atenderá ao seu pedido de conhecê-la: “Quanto ao pedido que me faz de querer ver-me, respondo-lhe que não há de ver-me nunca; nunca, ouviu? Basta que saiba que eu o amo, muito mais do que há de amá-lo a viúva Antonina. Perca a esperança de ver-me.” (ASSIS, 2008, p. 939). Novamente sob a influência de Marcondes, Amaro escreve outra missiva, cujos “pontos capitais foram tratados por mão de mestre. O instinto de Amaro supria-lhe a experiência.” (ASSIS, 2008, p. 939). Este trecho deixa clara, mais uma vez, a ingenuidade do jovem fazendeiro, chamado por Marcondes de “pateta” e de “palerma” e incentivado a responder a carta com base na ideia, defendida pelo amigo, de que a mulher estaria escondendo seus reais sentimentos.

A pouca esperteza de Amaro é confirmada pelo trecho que se segue: “Amaro Faria aceitou facilmente este conselho; o seu espírito o predispunha a aceitá-lo.” (ASSIS, 2008, p. 939). Torna-se evidente que o protagonista não consegue afirmar sua personalidade com convicção, o que nos faz perguntar até que ponto ele é um homem do campo, que sente uma real afinidade com o mundo rural, ou um homem sem nervos, que se acomoda àquilo que lhe parece mais fácil. Portanto, pode-se afirmar que “O carro n.13” trabalha para anular a oposição campo *versus* cidade, uma vez que o problema identitário não se estabelece necessariamente com base nesta oposição, mas a partir de uma dificuldade e até mesmo, de uma incapacidade para se impor perante as influências vindas de fora, que tiram o sujeito de sua zona de conforto e o lançam no turbilhão de uma vida que é por ele desconhecida.

Marcondes burila a carta de forma a dar a entender que, apesar da proximidade do casamento de Amaro, uma relação extraconjugal seria perfeitamente

possível, e que qualquer demora no enlace seria uma prova de que uma felicidade maior estava reservada. A admiradora, contudo, ainda resiste em se encontrar pessoalmente com o jovem fazendeiro, em uma artimanha que, depois descobriremos, tem como propósito averiguar até onde o homem amado é capaz de ir. O dilema se resolve na última carta, na qual ela finalmente decide encontrar-se com Amaro:

Consinto em que me veja, mas apenas um minuto. Irei com a minha criada, antes amiga que criada, em um carro, no dia 15, esperá-lo na praia do Flamengo, às sete horas da manhã. Para que não se engane, o carro tem o número 13; é o de um cocheiro que já esteve ao meu serviço. (ASSIS, 2008, p. 939).

O desejo de ser vista por apenas um minuto reforça a aura de mistério existente em torno da mulher, mostrando que ela se coloca, romanticamente, em uma posição inacessível para seu amante. Tal desejo será desmistificado no penúltimo capítulo, quando o leitor (e Amaro) descobrem que Antonina era a autora das cartas, e que ela queria apenas se certificar da índole de seu noivo. Constrói-se, portanto, uma narrativa ancorada em subterfúgios a partir dos quais nada é o que parece, e tudo o que parece certo não mais o é. Estes aspectos apontam para a modernidade de “O carro n.13”, ancorada na esperteza de Antonina, que arquiteta um jogo amoroso cuja finalidade é a de testar a personalidade do homem amado. A acomodação de Amaro faz com que ele recuse a modernidade, personificada pelo comportamento dissimulado de sua noiva, a pessoa que o ludibria e que, ao mesmo tempo, o faz ver aquilo que ele resiste ver: que a realidade é enganadora e superficial, e que a aparência não necessariamente condiz com a essência.

O contraponto explicitado acima também pode ser identificado em “A parasita azul”, a partir do momento em que Camilo se descobre realmente apaixonado por Isabel. A intriga amorosa ganha novo fôlego no sexto capítulo da narrativa, em que se descobrem as verdadeiras motivações por trás do comportamento da moça. Estas são trazidas à tona no parágrafo abaixo:

Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia fazia mil conjecturas a respeito da causa verdadeira da isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, estou habilitado para dizer ao leitor impaciente que ela ama.
- E a quem ama? – pergunta vivamente o leitor.
Ama... uma parasita. Uma parasita? É verdade, uma parasita. Deve ser então uma flor muito linda – um milagre de frescura e de aroma. Não,

senhor, é uma parasita muito feia, um cadáver de flor, seco, mirrado, uma flor que devia ter sido lindíssima há muito tempo, no pé, mas que hoje, na cestinha em que ela a traz, nenhum sentimento inspira, a não ser de curiosidade. Sim, porque é realmente curioso que uma moça de vinte anos, em toda a força das paixões, pareça indiferente aos homens que a cercam, e concentre todos os seus afetos nos restos descorados e secos de uma flor. (ASSIS, 2008, p. 166).

O primeiro parágrafo da citação evoca uma forte duplicidade, assentada na ideia de rejeição a Camilo e ao mesmo tempo, na constatação de que Isabel ama alguém. Ao afirmar isso, o narrador brinca com as expectativas do leitor, que se surpreende com a revelação, certo está de que a moça, a julgar pelo seu comportamento, não ama ninguém apesar de ser amada por dois homens. Sobressai-se, neste ponto da narrativa, um suspense que se desfaz quando o narrador afirma que ela ama uma parasita. Trata-se de uma flor que “devia ter sido lindíssima há muito tempo”, beleza que não mais se observa devido à deterioração sofrida pela passagem do tempo. Nesse sentido, vale discorrer, ainda que brevemente, a respeito das estratégias utilizadas na descrição da parasita azul, que nos ajudarão a compreender o significado metafórico da flor, bem como a ressonância de uma série de características oriundas das obras de Poe e de Baudelaire.

A parasita, chamada pelo narrador de “cadáver de flor”, é descrita como “seca” e “mirrada”, o que remeteria à associação entre amor, beleza, juventude e morte, associação esta que, bem como a ideia de mortificação do amor, é recorrente na obra poeana e na lírica baudelaireana. Conforme já explicitado no primeiro capítulo, tanto Poe quanto Baudelaire prezavam pela descrição de ambientes lúgubres e decadentes, cuja tônica principal era dada pelas ideias de amor e morte. Uma das principais manifestações de tal preferência é o tema da amada morta, que engloba as representações de mulheres belas e jovens em estado de avançada decadência física e mental. Uma das figurações mais marcantes neste sentido se faz presente no conto “Berenice”, de 1835, em que Egeu arromba o caixão de sua prima a fim de roubar-lhe os dentes que ele acreditava serem perfeitos. Os 32 dentes da jovem adquirem uma dimensão metonímica, simbolizando uma beleza e uma juventude corroídas pela chegada da morte prematura. Algo semelhante se observa em “A parasita azul”, em que a decrépita flor funciona como metonímia de Camilo, outrora um jovem corajoso e viril que satisfez os caprichos da pequena Isabel. A diferença reside no fato de que a morte do protagonista é simbólica, tendo

em vista que o valente moço “morre” para se transformar em um parasita social. Assim sendo, podemos afirmar que Machado, ao construir a representação da parasita, dialoga com aspectos presentes na obra de Poe, entre eles a mortificação do sentimento amoroso e a tendência fetichista e até mesmo necrófila de atribuir a certos objetos a decadência e a destruição que ou se materializam nas pessoas de forma concreta, como é o caso de “Berenice”, ou são projetadas nelas de maneira simbólica, como ocorre em “A parasita azul”.

A necrofilia é outro dado relevante a ser explorado, considerando que tanto Isabel quanto Egeu objetificam seus entes amados a partir da adoração pela morte. Cabe ressaltar que a necrofilia não implicaria necessariamente em uma excitação sexual decorrente da visão ou do contato com um cadáver, mas também em um amor por tudo aquilo que é morto ou se encontra em franca decadência. É a este significado metafórico que nos referimos quando afirmamos que o amor de Isabel pela parasita seria uma manifestação de necrofilia, uma vez que tal amor não se dirige a Camilo, e sim ao “cadáver de flor”. O aspecto necrófilo da personalidade da moça também se manifesta na transformação daquilo que é vivo em algo completamente sem vida, e na objetificação destruidora do sentimento amoroso e da pessoa amada, objetificação esta que se converte em uma verdadeira obsessão, daí sua rejeição à pessoa de Camilo e sua relação fetichista com a parasita. Tais aspectos nos permitem estabelecer o diálogo machadiano não apenas com a obra de Poe, mas com uma vertente sombria do Romantismo, cultivada na literatura inglesa desde o século XVIII com a chamada “poesia tumular” de Edward Young e Thomas Gray, e na literatura brasileira com o movimento que ficou conhecido como “ultrarromantismo” ou “byronismo”, do qual Álvares de Azevedo é um dos principais representantes.

Baudelaire, tendo entrado em contato com os textos de Poe, assimilou a predisposição a retratar a morte, a degradação e a putrefação, expressos, por exemplo, no já citado poema “A uma carniça”, cuja última estrofe se aproxima do que Machado retrata em “A parasita azul”, especialmente no que diz respeito à preservação de um sentimento que já estaria morto ou corroído pela passagem do tempo:

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina

De meu amor já decomposto!¹⁵³ (BAUDELAIRE, 2006, p. 127).

Isabel faz algo parecido com a parasita azul, o que novamente confirma as predisposições necrófilas e fetichistas de sua personalidade. Ao construir a personagem feminina desta forma, Machado lhe confere uma excentricidade e uma complexidade que passam despercebidas a Camilo, dada a obliteração ocasionada por sua experiência parisiense. Até mesmo o suposto amor de Isabel pelo rapaz é ironizado com base na informação de que ela ama a parasita:

Gostava até então do rapaz; daí em diante passou a adorá-lo. A flor que ele lhe colhera veio naturalmente e secar; Isabel guardou-a como se fora uma relíquia; beijava-a todos os dias; e de certo tempo em diante até chorava sobre ela. Uma espécie de culto supersticioso prendia o coração da moça àquela mirrada parasita. (ASSIS, 2008, p. 167).

Assim sendo, os sentimentos de Isabel pelo rapaz se baseiam em uma adoração decorrente de seu gesto de valentia e da submissão a seus caprichos, e não do fascínio gerado pela sua experiência no estrangeiro. Portanto, a objetificação tanto de Camilo quanto do sentimento amoroso pode ser interpretada como uma manifestação da crítica ao parasita social e ao sujeito que, apesar da importância de sua vivência europeia, não possui todas as prerrogativas para conquistar uma mulher como Isabel, cuja personalidade se assenta em outros valores que não possuem qualquer relação com o universo francês.

Os contrapontos existentes entre o Camilo jovem e o que voltou da França se materializam no componente ambíguo e dissonante da parasita azul, que reúne três aspectos bastante contraditórios entre si: a beleza, o amor e a morte. Além disso, a constatação de que Isabel ama um “cadáver de flor” faz com que a narrativa resvale novamente no absurdo, promovendo o questionamento do amor da moça por Camilo, uma vez que o narrador deixa bem claro que ela passou a adorá-lo em decorrência de seu gesto de valentia. A dissonância e a ambiguidade geradas pela parasita, juntamente com a crítica que ela veicula, nos permitem associá-la à modernidade, mais especificamente à modernidade obliterada pelo modelo europeu, que não é vista e nem sentida apesar de estar sempre lá, escondida em uma cestinha na qual desperta apenas curiosidade. Dessa forma, a parasita azul assume

¹⁵³ Alors, ô ma beauté! dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers,/ Que j'ai gardé la forme et l'essence divine/ De mes amours décomposés! (BAUDELAIRE, 1985, p. 177).

uma dimensão metafórica, sugerindo que o modelo importado de modernidade transforma tanto o sujeito quanto a nação e a literatura brasileiras em reflexos mirrados de si mesmos, em imagens tributárias de algo que existe mas não é visto ou valorizado como deveria.

De acordo com Vizette Seidel, a flor azul também poderia ser interpretada como o símbolo de uma cultura e uma literatura vistas como parasitárias e pouco originais:

Pode-se também indagar se a escolha de uma parasita, ao invés de uma flor formosa, não denotaria uma possível visão machadiana de que a literatura nacional, assim como a flor, não seria mais do que o reflexo de algo, do que uma imagem pálida de um objeto original, forte e belo, das literaturas europeias, em especial da francesa. (SEIDEL, 2011, p. 5).

É realmente possível que Machado, enquanto escritor consciente dos problemas da literatura brasileira de sua época, pudesse lançar mão da parasita para mimetizar e metaforizar o transplante cultural passivo, visto por ele como um entrave ao desenvolvimento pleno da inteligência nacional. Daí talvez a escolha de “A parasita azul” para título da novela, o que causa estranhamento se pensarmos que a flor só será mencionada na parte final da narrativa. A flor, portanto, acaba por conjugar metaforicamente os principais temas retratados no conto: o parasitismo social de Camilo, a crítica da incorporação e da aceitação do estrangeiro e por fim, a obliteração da modernidade brasileira.

John Gledson, por sua vez, afirma que a parasita seria o próprio Camilo, que se transforma em um reflexo mirrado de si mesmo por conta da ida para Paris. (GLEDSON, 2008, p. 173). A imagem da flor também aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mais especificamente no capítulo XI, em que Brás narra o seu nascimento, construindo uma representação nada idealizada de si mesmo na célebre frase: “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.” (ASSIS, 2008, p. 640). Representação semelhante aparece em *Dom Casmurro*, mais especificamente na constatação, feita por Bento Santiago, de que “as violetas, para terem em cheiro superior, hão mister de estrume de porco.” (ASSIS, 2008, p. 1024). Constata-se, em tais passagens, uma marcante associação entre beleza e putrefação, o que sinalizaria, mais uma vez, as relações de confluência entre as obras de Poe, Baudelaire e Machado de Assis.

A noção de que a modernidade brasileira se encontra obliterada, bem como a dimensão metafórica da flor bela e inacessível, são evidentes em uma crônica de 1892, escrita vinte anos após a publicação de “A parasita azul”. Ao criticar a imigração europeia no Brasil, o narrador-cronista se refere a um episódio envolvendo o engenheiro Honório Bicalho, que havia chefiado a construção da estrada de ferro Dom Pedro II:

Estava ele no Rio Grande do Sul, perto de uma cidade alemã. Iam com ele moças e homens e cavalo; viram uma flor muito bonita no alto de uma árvore, Bicalho ou outro quis colhê-la, apoiando os pés no dorso do cavalo, mas não alcançava a flor. Por fortuna, vinha da povoação um moleque, e o Bicalho foi ter com ele.

- Vem cá, trepa aquela árvore, e tira a flor que está lá em cima...

Estacou assombrado. O moleque respondeu-lhe, em alemão, que não entendia português. Quando Bicalho entrou na cidade, e não ouviu nem leu outra língua senão a alemã, a rica e forte língua de Goethe e de Heine, teve uma impressão que ele resumia assim: “Achei-me estrangeiro no meu próprio país!” Lembra-se dele? Grande talento, todo ele vida e espírito. (ASSIS, 2008, p. 912).

A existência de outras línguas e de outras culturas, dado imprescindível para a formação do Brasil moderno e que seria exaltado pelo Modernismo de 1922, não é compreendida pelo sujeito com formação intelectual aprimorada, o que sugere a cegueira daqueles que não conseguem interpretar a realidade de seu país. Talvez esta percepção não fosse tão clara em 1872, mas a análise de “A parasita azul”, bem como a retomada da imagem da flor vinte anos depois, nos sugere que Machado de Assis já estava atento a estas questões, demonstrando possuir um posicionamento lúcido e crítico acerca das limitações do sujeito brasileiro, simbolizado tanto por Camilo Seabra quanto por Honório Bicalho, que, aliás, era engenheiro formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, tendo participado da construção de obras públicas em portos e ferrovias.

O “filho do comendador”, ao contrário de Isabel, não dá mostras de se recordar nem da parasita, nem do flerte infantil, apesar de se lembrar da moça quando criança, conforme observamos em conversa com Leandro Soares no início da narrativa: “- Isabel? (...) Ora, será a filha do doutor Matos, que foi juiz de direito há dez anos? (...) Lembra-me que era bonitinha aos doze.” (ASSIS, 2008, p. 150). Vale ressaltar que a garota tinha doze anos quando Camilo lhe colheu a flor azul, o que nos permite inferir que o rapaz talvez até se recorde do acontecido mas não lhe dá a devida importância, o que, ao que tudo indica, ocorre pela relevância

desmedida conferida à sua experiência europeia. Ao se ver em um beco sem saída, Camilo acaba por receber a ajuda de Miguel, o estranho homem que aparecera na Festa do Divino afirmando que guardava um segredo em relação a Isabel. Sua esposa fora mucama em casa do dr. Matos e tinha conhecimento de toda a história da parasita e da obsessão da moça pelo “cadáver de flor”, como nos mostra a citação abaixo:

O desconhecido narrou então a Camilo toda a história da parasita, e o culto que até então a moça votava à flor já seca. Um leitor menos sagaz imagina que o namorado ouviu essa narração triste e abatido. Mas o leitor que souber ler adivinha logo que a confiança do desconhecido despertou na alma de Camilo os mais incríveis sobressaltos de alegria. (ASSIS, 2008, p. 168).

A revelação feita pelo homem deixa Camilo extasiado e imbuído da confiança de conquistar em definitivo o coração da moça, algo que é, pelo menos para ele, da maior importância, tanto que decide pagar Miguel por ter-lhe revelado o segredo. O pagamento é, todavia, recusado, com base na seguinte justificativa:

- Desse modo – disse o desconhecido – nem o senhor fica devendo um obséquio, nem eu recebo a paga dele. Não pense que eu tive tenção de servir a vossa senhoria; não. Meu desejo é fazer feliz a filha de meu benfeitor. Sabia que ela gostava de um moço, e que esse moço era capaz de a fazer feliz; abri caminho para que ele chegue até onde ela está. Isto não se paga; agradece-se apenas. (ASSIS, 2008, p. 169).

A partir da leitura do trecho, percebe-se que o homem nega a dependência em relação a Camilo, pois deve favores a outra pessoa: o pai de Isabel. A recusa do dinheiro se dá, então, “a fim de manter sua independência – e a gratidão de seu benfeitor intacta.” (GLEDSON, 2008, p. 178). O fato de recusar o dinheiro a fim de fazer a felicidade amorosa de duas pessoas sinaliza que as relações de favor não são tão importantes quanto a experiência individual, que não tem preço e portanto, não deve ser paga com dinheiro, mas com gratidão. A validade da experiência europeia moderna de Camilo é, assim, contestada mais uma vez, considerando que ela não teria mudado em nada a atitude senhorial do rapaz, que ainda se encontra muito preso às estruturas que valorizam muito mais os bens materiais do que os reais sentimentos das pessoas.

Apesar de dar mais confiança ao protagonista, a revelação não tem o efeito esperado, pois Isabel continua a resistir aos encantos do “filho do comendador”. Isso

o obriga a adotar atitudes drásticas e exacerbadas para seduzir a moça, o que transparece na reta final da narrativa, com o desaparecimento do protagonista e sua malograda tentativa de afogamento na ribanceira de um rio. Estes dois últimos fatos ocorrem após Camilo escrever uma carta a Isabel, e receber uma resposta que o deixa desconcertado: “Quanto a ser sua esposa, nunca. Eu quisera entregar a minha vida a quem tivesse um amor igual ao meu. O seu amor é de ontem; o meu é de nove anos; a diferença de idade é grande demais; não pode ser bom consórcio. Esqueça-me e adeus.” (ASSIS, 2008, p. 169). O comportamento aparentemente absurdo de Isabel será o estopim para a suposta tentativa de suicídio de Camilo, atitude esta que desfere um golpe de misericórdia na superioridade do filho do comendador, mostrando que ele não é assim tão hábil em lidar com as mulheres. A ajuda de Miguel é bastante significativa nesse sentido, uma vez que o misterioso homem, em sua aparente simplicidade e sem nunca ter saído de Santa Luzia, demonstra saber lidar melhor com uma mulher como Isabel, pois conhece seus segredos e sabe o que fazer para atraí-la.

Na parte final de “O carro n.13”, Amaro vai ao encontro de sua admiradora secreta para, enfim, descobrir que ela é a própria Antonina. A cena do encontro gera muita expectativa no leitor por meio do uso de técnicas que simbolizam a espera do protagonista pelo carro e retardam o desfecho final. No plano formal, a espera se materializa no uso de frases curtas, conforme observamos a seguir:

O jovem fazendeiro perfumou-se e enfeitou-se o mais que pôde. Estava adorável. Depois de um último olhar lançado ao espelho, Amaro Faria saiu e entrou num tîlburi.

Tinha calculado o tempo de lá chegar; mas, como todo o namorado, chegou um quarto de hora antes.

Deixou o tîlburi a certa distância, e entrou a passear ao longo da praia.

De cada vez que assomava um carro ao longe, Amaro Faria sentia-se enfraquecer; mas o carro passava, e em vez do número feliz trazia um 245 ou 523, que o deixava em profunda tristeza.

Amaro consultava o relógio de minuto a minuto.

Afinal assoma ao longe um carro que andava vagarosamente como devem andar os carros que entram em tais mistérios.

- Será este? – disse Amaro consigo. (ASSIS, 2008, p. 940).

Percebe-se que o treze é considerado um número feliz, sendo que, na realidade, será o responsável pela desgraça sentimental de Amaro. A grande surpresa vem a seguir, quando a misteriosa dama tira solenemente o véu que lhe cobre o rosto:

- Veja! – disse ela.

Amaro recuou um passo.

Era Antonina.

A viúva continuou:

- Aqui estão as suas cartas; lucrei muito. Como depois de casada não será tempo de arrepender-se, foi bom que o conhecesse agora mesmo. Adeus. Fechou a portinhola, e o carro partiu. (ASSIS, 2008, p. 940-941).

Além do malogro experimentado por Amaro, torna-se claro que Antonina, apesar de parecer uma mulher dócil, sabe lançar mão de subterfúgios sagazes para ludibriar o homem amado. E é por cair ingenuamente na armadilha de sua noiva que o protagonista decidirá voltar para a fazenda da Soledade, mostrando que não soube processar os motivos de sua frustração amorosa. Esta se dá não porque a vida cosmopolita seja nociva, mas porque ele não foi ele mesmo, tendo agido sob a influência perniciosa de Luís Marcondes, que ao tomar conhecimento do ocorrido tenta consolar o amigo, mas sai de sua casa “rindo às gargalhadas”. (ASSIS, 2008, p. 941). O malogro sentimental do protagonista é, assim, abertamente satirizado e percebido como reflexo da assimilação irrefletida de um modelo importado de modernidade, causador de uma grande decepção.

Em “A parasita azul”, Isabel vai ao desespero quando toma conhecimento do desaparecimento de Camilo:

Será necessário dizer a dor que sofreu a formosa Isabel quando lhe foram dar notícia do desaparecimento de Camilo? A primeira impressão foi aparentemente nenhuma; o rosto não revelou a tempestade que imediatamente rebentara no coração. Dez minutos depois a tempestade subiu aos olhos, e transbordou num verdadeiro mar de lágrimas. (ASSIS, 2008, p. 170).

Para alívio da moça, Camilo é encontrado com vida na cabana de Miguel. A tentativa de suicídio pode ser interpretada como uma possível remissão a *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. É possível constatar mais uma vez a tendência machadiana em retomar as referências literárias estrangeiras que poderiam ter motivado a criação da narrativa, sendo que a provável retomada de *Werther* aparece em outro conto de Machado, o já citado “Confissões de uma viúva moça”. Nele, o personagem Emílio simula uma tentativa de suicídio para despertar em Eugênia, uma mulher casada, a paixão que a levará ao adultério. No entanto, é preciso ressaltar que no romance de Goethe não há lugar para simulação, ao passo que, no conto machadiano, Emílio sugere ter tentado se suicidar com a finalidade de ludibriar Eugênia e levá-la a aceitar a sua corte. Em “A parasita azul”,

ainda que o amor de Camilo por Isabel seja verdadeiro, pode-se aventar a possibilidade de que ele tenha simulado a tentativa de suicídio com a ajuda de Miguel, uma vez que o leitor só fica sabendo deste fato por intermédio deste personagem. De qualquer forma, a remissão a um dos maiores clássicos do Romantismo europeu se daria de forma paródica, reforçando a atitude de zombaria em relação a Camilo, que desmente sua imagem de conquistador inveterado ao demonstrar que não consegue seduzir Isabel por conta própria.

As atitudes exageradas do protagonista acabam tendo como resultado a conquista da confiança de Isabel, bem como o arranjo, orquestrado por ambas as famílias, do casamento dos dois. O único empecilho a ser enfrentado é Leandro Soares, que “apenas soube do casamento projetado entre Isabel e Camilo, ficou fora de si. Mil projetos acudiram-lhe à mente, cada qual mais sanguinário: em sua opinião eram dois pérfidos que o haviam traído; cumpria tirar uma solene desforra de ambos.” (ASSIS, 2008, p. 172). Vale lembrar que o rapaz, em conversa com seu pai no início da narrativa, havia rejeitado a possibilidade de atuar na política local, atitude esta reforçada no último capítulo da narrativa:

O comendador não perdera a ideia de meter o filho na política. Justamente nesse ano havia eleição; o comendador escreveu às principais influências da província para que o rapaz entrasse na respectiva assembléia. Camilo teve notícia desta premeditação do pai; limitou-se a erguer os ombros, resolvido a não aceitar coisa nenhuma se não fosse a mão de Isabel. Em vão o pai, o padre Maciel, o tenente-coronel lhe mostravam um futuro esplêndido e todo semeado de altas posições. Uma só posição o contentava: casar-se com a moça. (ASSIS, 2008, p. 169).

A ascensão política será a moeda de troca entre os dois personagens no que diz respeito do amor de Isabel, em um diálogo que ocorre quando Camilo está saindo da fazenda do dr. Matos:

Disse comigo que um homem das suas aptidões não devia estar eternamente dedicado a servir de degrau aos outros; então, como meu pai quer à força, fazer-me deputado provincial, disse-lhe que aceitava o lugar para o dar ao senhor. Meu pai concordou; mas eu tive de vencer resistências políticas e ainda agora trato de quebrar algumas. Um homem que assim procede creio que lhe merece alguma estima – pelo menos não lhe merece tanto ódio. (ASSIS, 2008, p. 173).

Ao escutar a proposta, Soares fica indignado, acusando o “filho do comendador” de se utilizar de escárnio ao propor o arranjo. Contudo, ele acaba

sendo convencido, o que aponta novamente para a dicotomia entre ser e parecer, considerando que Soares aceita a proposta tão facilmente que leva o leitor a se questionar se ele ama mesmo Isabel:

- Ao mesmo tempo – concluiu gravemente o noivo – fui levado pela ideia de prestar um serviço à província. Creia que em nenhum caso, ainda que devesse me custar a vida, proporia coisa desvantajosa à província e ao país. Eu cuidava de servir a ambos apresentando a sua candidatura, a pode crer que a minha opinião será a de todos.
- Mas o senhor falou de resistências.... – disse Soares cravando no adversário um olhar inquisitorial.
- Resistências, não por oposição pessoal, mas por conveniências políticas – explicou Camilo. – Que vale isso? Tudo se desfaz com a razão e os verdadeiros princípios do partido que tem a honra de o possuir entre os seus membros. (ASSIS, 2008, p. 173).

Camilo lança mão da lisonja para conseguir convencer o rival, propondo uma situação que seria confortável e aceitável para ambos. O acordo, ao invés de reforçar a superioridade de Camilo, caminha muito mais no sentido de mostrar uma relação de igualdade, o que se torna evidente no trecho a seguir: “Não sei se este remédio eleitoral servirá para todos os casos de doença amorosa. No coração de Soares produziu uma crise salutar, que se resolveu em favor do doente.” (ASSIS, 2008, p. 174). Esta, todavia, não é a opinião sustentada pelo povo de Santa Luzia, que percebe o arranjo de forma diferenciada:

Os leitores adivinham bem que Camilo nada havia dito em favor de Soares; mas empenhou-se logo nesse sentido, e o pai com ele, e afinal conseguiu-se que Leandro Soares fosse incluído numa chapa e apresentado aos eleitores na próxima campanha. Os adversários do rapaz, sabedores das circunstâncias em que lhe foi oferecida a candidatura, não deixaram de dizer em todos os tons que ele vendera o direito de primogenitura por um prato de lentilhas. (ASSIS, 2008, p. 174).

O trecho acima deixa evidente a já citada contraposição entre o ser e o parecer, que permeia toda a narrativa de “A parasita azul”. Em primeiro lugar, temos a dissimulação de Camilo, que parece muito esperto mas não o é. Mais adiante, tem-se o procedimento de Isabel, que também induz ao erro, assim como o de Leontina Caveau, e por fim, o comportamento de Soares, que apesar de demonstrar seus sentimentos por Isabel, deixa a ambição falar mais alto. Tais percepções são mediadas pelas impressões do povo de Santa Luzia, que nutre crenças muito superficiais a respeito da conduta de seus habitantes, percebendo o acordo entre

Camilo e Leandro como um arranjo baseado no “jeitinho brasileiro” quando, na realidade, os dois personagens foram beneficiados. Dessa forma, a narrativa nos mostra, mais uma vez, que a inferioridade é simplesmente uma construção imaginária, algo que não se sustenta se atentarmos para as maneiras pelas quais os personagens se relacionam entre si. A novela também coloca em evidência a mentalidade de uma sociedade que não percebe as duplicidades que regem as pessoas e conseqüentemente, a modernidade que conforma suas ações, preferindo percebê-las como estereótipos a atentar para as reais motivações que estão por trás de suas atitudes.

Após um ano de casamento, Camilo recebe a visita de um viajante francês, o que lhe reacende o interesse por Paris: “Camilo recebeu-o alegremente e pediu-lhe notícias da França, que ele ainda amava, dizia, como a sua pátria intelectual.” (ASSIS, 2008, p. 174). Esta citação evidencia, para além do tensionamento Brasil e Europa, a permanência do parasitismo cultural, expressa pela ironia do narrador, que se refere à França como “pátria intelectual” de Camilo, o que sabemos não ser verdade. Evidencia-se, ainda, a estrutura circular de “A parasita azul”, que se encerra da mesma forma que iniciara, o que nos permite interpretar a presença francesa como hábito recorrente entre aqueles que buscam (ou parecem buscar) uma envergadura cultural aprimorada. Trazer tal envergadura é de fato o que se espera do viajante, algo que não se observa, pois ele traz apenas a futilidade da existência parisiense e cosmopolita, sintetizada nos exemplares do jornal *Figaro*: “Eram atrasados, mas eram parisienses. Lembravam-lhe a vida que ele tivera durante longos anos, e posto nenhum desejo sentisse de trocar por ela a vida atual, havia sempre uma natural curiosidade em despertar recordações de outro tempo.” (ASSIS, 2008, p. 174-175). Esta citação corrobora a ideia de que a referência francesa tornara-se um mero hábito, já que Camilo não sente vontade de trocar sua vida no interior de Goiás pela de anos atrás, por mais atraente que ela pudesse parecer.

O questionamento acerca da importância do referencial francês virá na passagem a seguir, quando Camilo, ao folhear os jornais, se depara com uma espantosa notícia a respeito de sua antiga amante:

Uma célebre Leontina Caveau, que se dizia viúva de um tal príncipe Alexis, súdito do czar, foi ontem recolhida à prisão: A bela dama (era bela!) não contente de iludir alguns moços incautos, alapardou-se com todas as jóias

de uma sua vizinha, *mlle. B...* A roubada queixou-se a tempo de impedir a fuga da pretendida princesa. (ASSIS, 2008, p. 175).

O trecho acima nos permite inferir que a princesa era na realidade uma mulher de má índole, a despeito da beleza e do poder de sedução que tanto haviam encantado o filho do comendador. A informação de que ela havia iludido “alguns moços incautos” remeteria à dissimulação frequentemente atribuída aos habitantes das grandes metrópoles, que usufruem do anonimato conferido pelas multidões para aplicar seus golpes e lançar mão de subterfúgios que lesam e enganam as pessoas. Tais atitudes se verificam nas pessoas descritas pelo narrador de “O homem das multidões”, bem como em “Quadros parisienses”, em que o eu lírico percebe, na mendiga ruiva, a malícia daqueles que desejam se apropriar de objetos pertencentes a outras pessoas. Em *A Cidade e as Serras*, o caráter nefasto da mulher cosmopolita aparece sintetizado na figura de Madame Colombe, com quem José Fernandes mantém um romance de algumas semanas, considerado como uma “infecção sentimental”, uma espécie de doença contraída nos charcos de “uma Civilização que apodrece.” (QUEIROZ, 1995, p. 89). Vale salientar que tal descrição se opõe à da mulher campesina, concebida como “doce e risonha mãe”, capaz de oferecer ao homem todo o amor e o conforto que ele necessita. Tais representações serão problematizadas e questionadas pela narrativa de “A parasita azul”, no sentido de mostrar que Isabel, aparentemente uma simples moça interiorana, apresenta um comportamento tão complexo quanto o dos habitantes de uma grande cidade.

A cena final da novela ratifica a escolha feita pelo rapaz, bem como a supremacia de Isabel em sua nova vida: “- Estás com saudades de Paris? – perguntou ela vendo-o tão atento a ler o jornal francês. – Não – disse o marido, passando-lhe o braço à roda da cintura – estava com saudades de ti.” (ASSIS, 2008, p. 175). A princípio esta declaração soa um pouco nebulosa, pois Camilo não deixa claro do que exatamente sente saudades, se é da Isabel criança, que passara a adorá-lo depois que ele colhera a parasita azul, ou da Isabel já adulta, que o induzira ao erro. De qualquer forma, o que nos parece claro é que, ao descobrir que sua antiga amante era uma ladra de joias, o protagonista percebe que as coisas mudaram e que não são exatamente o que parecem. Assim sendo, Camilo acaba percebendo que nada é como antes, nem Leontina, nem Isabel e nem a própria França. Com base nesta interpretação, poderíamos afirmar que a narrativa estivesse

sugerindo que o modelo parisiense de modernidade é superável e até mesmo descartável, mostrando que o sujeito já consegue vislumbrar a realidade e porque não dizer, a modernidade presente tanto no Brasil quanto na França, tanto no ambiente urbano quanto no ambiente rural.

Em “O carro n.13”, Amaro Faria, ao contrário de Camilo, decide retornar à sua fazenda: “Quando entrava pelo portão da Soledade foi dizendo consigo estas filosóficas palavras: - Volto ao meu café; sempre que fui em busca do desconhecido dei-me mal; agora tranco as portas e viverei no meio das minhas plantações.” (ASSIS, 2008, p. 941). A fala final do protagonista evoca a imagem que, desde o início da narrativa, metaforiza a solidez e a estabilidade da vida campesina, percebida mais uma vez como refúgio e como solução para os impulsos de aventurar-se pelo desconhecido. Ao construir esta representação, a narrativa sugere que o sujeito não está preparado para aceitar a complexidade (e a modernidade) que está diante de si, preferindo recusá-la em favor de uma existência mais cômoda, que lhe privaria de decepções e confusões. Dessa forma, Machado estaria apontando para a existência de uma perspectiva que não se renova a partir do trânsito entre Brasil e Europa devido a uma incapacidade de se assimilar criticamente o modelo importado de modernidade. Camilo Seabra, por outro lado, nos dá pistas de que tal renovação é possível, o que sinalizaria um amadurecimento na perspectiva machadiana no espaço de tempo entre 1868, ano da publicação de “O carro n.13”, e 1872, ano de publicação de “A parasita azul”.

Apesar de escrever em uma época marcada pelo que Bauman chama de “modernidade sólida ou pesada”, Machado engendra representações características da modernidade líquida, que para o estudioso, “nos projeta em um mundo em que tudo é ilusório, um mundo “repartido em fragmentos mal-coordenados, enquanto nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados.” (BAUMAN, 2004, p. 18). O mundo criado tanto por Camilo Seabra quanto por Amaro Faria é ilusório, uma vez que baseado em falsas crenças acerca da experiência francesa e da validade desta mesma experiência. E ao criticar este mundo imaginário criado por seus personagens, Machado remete ao que Bauman chama de “derretimento de estruturas sólidas”, materializadas, por exemplo, nas concepções cristalizadas de campo e cidade, que conforme analisado, são neutralizadas e até mesmo, superadas em função de experiências individuais que transcendem os limites do espaço. A desconstrução da dicotomia centro *versus*

periferia é também indicativa de liquefação, pois promove o esfacelamento de uma perspectiva que, apesar de largamente sustentada como verdadeira, não passa de um construto imaginário engendrado por aqueles que acreditam na superioridade da Europa em relação ao Brasil.

A real questão suscitada pelas duas narrativas analisadas no presente capítulo diz respeito à aceitação e à incorporação passiva do modelo estrangeiro, percebida como um problema por obliterar a visão do sujeito acerca da modernidade brasileira. Trata-se de uma modernidade que não se deixa ver, ou como diria o narrador de “O homem das multidões”, não se deixa ler. Em “O carro n.13”, Amaro Faria recusa a modernidade e é recusado por ela, uma vez que Antonina, capaz de perceber o seu próprio erro, desiste do casamento após constatar que ele de fato lhe respondera as cartas: “Como depois de casada não será tempo de arrepender-se, foi bom que o conhecesse agora mesmo. Adeus.” (ASSIS, 2008, p. 941). Com este desfecho, Machado aponta para a necessidade de se repensar a incorporação passiva dos padrões literários e culturais trazidos da França, incorporação esta vista como obliterante, equivocada e até mesmo, perigosa para a constituição de uma literatura verdadeiramente nacional nos moldes propostos em “Instinto de nacionalidade”.

Com base em tudo o que foi exposto, é possível perceber que “A parasita azul”, possui, assim como “O carro n.13”, uma simplicidade que engana o leitor, levando-o talvez a pensar que sua leitura não será capaz de suscitar grandes questões ou interpretações muito complexas. Tal percepção teria originado, na visão de John Gledson, uma expressiva lacuna crítica em relação à novela, percebida como “não inteiramente bem-sucedida”, com um tom “curiosamente irresolvido – abertamente irônico às vezes, também parece inseguro de si”. (GLEDSON, 2008, p. 170). Podemos interpretar o que Gledson chama de insegurança ou de falta de resolução artística como indicativo de uma modernidade literária que muitas vezes escapa em uma primeira leitura. Assim sendo, a aparente simplicidade dos textos da primeira fase da obra do escritor encobre temas e questões muito complexas, referentes não só a modernidade em si mas também ao contexto cultural e literário do Brasil de meados do século XIX, aspectos que nos propomos a abordar nesta análise.

O trânsito Brasil e Europa, juntamente com as oposições entre campo e cidade, esfera pública e esfera privada, também aparecerá em “Capítulo dos

chapéus” e “Três conseqüências”, dramatizando as maneiras pelas quais o sujeito se insere no espaço citadino. Assim como em “A parasita azul” e “O carro n.13”, a inserção no ambiente urbano influenciará diretamente o destino amoroso dos protagonistas, em uma clara interpenetração entre espaço público e experiência privada que é, conforme já analisado, consequência direta do advento da modernidade.

3.3 “Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências”: dilemas matrimoniais na modernidade

“Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências” foram publicados, respectivamente, em 1884 e 1883 no periódico carioca *A Estação*, sendo que o primeiro veio a integrar a coletânea *Histórias sem data*, publicada ainda em 1884. Ao contrário de “A parasita azul” e “O carro n.13”, as narrativas que serão analisadas a seguir foram produzidas por um Machado maduro, que havia adquirido segurança não só no manejo de técnicas literárias como também na descrição e caracterização da vida social no Rio de Janeiro de fins do século XIX. Soma-se a isso a consciência aguçada em relação aos seus leitores, que iriam mais uma vez oferecer as coordenadas para a escolha de temas relacionados à vida amorosa das mulheres e sua inserção na sociedade oitocentista brasileira. A partir da seleção de tais temas, manifesta-se a modernidade do autor, que estava atento às transformações ocorridas no espaço citadino, nas relações conjugais e na condição social feminina em sua época.

Em primeiro lugar, faz-se necessário tecer algumas considerações a respeito do periódico *A Estação*, a fim de compreender-se como se deu a construção de um público leitor específico, bem como a formação de um pensamento que se coaduna com o advento da modernidade em terras brasileiras. O surgimento deste periódico corresponde a um momento de modernização da imprensa carioca, que se deu, entre outros fatores, devido à ampliação da malha ferroviária e da inauguração, em 1874, do sistema telegráfico do Rio de Janeiro. Tais inovações propiciaram um maior alcance aos jornais e uma maior rapidez destes na chegada às províncias, refletindo-se também no padrão editorial das próprias revistas, que passaram a dar mais importância à informação e a defender a necessidade de imparcialidade em sua transmissão. (FARIAS, 2013, p. 121).

A Estação, *a Revista Brasileira* e *a Gazeta de Notícias* eram os jornais mais expressivos do período, tendo contado, todos eles, com a colaboração de Machado de Assis. A *Gazeta*, por exemplo, foi inovadora por trazer a venda de jornais avulsa, ao contrário de outros periódicos da época, que dependiam da assinatura dos leitores para a sua sobrevivência. Ferreira Araújo, seu editor, foi um dos responsáveis pela reforma da imprensa, uma vez que passou a dar mais espaço à literatura e às grandes preocupações sociais do período. Tal postura se materializou em um espaço considerável dedicado à crônica, que chegava a ocupar oito colunas do rodapé do jornal. E o escritor mais proeminente neste quesito foi justamente Machado, que publicou ao todo 475 crônicas, a começar pela série “Balas de Estalo”, que trazia assuntos variados e comentários sucintos a respeito de acontecimentos e frivolidades da época. Virna Cunha de Farias afirma que, além de mais espaço, o jornal proporcionava ao escritor uma maior liberdade na escrita, o que repercutiu em narrativas mais complexas, preocupadas em explorar temas de profundidade filosófica e existencial, como é o caso de “Sól!” (FARIAS, 2013, p. 102).

As narrativas publicadas em *A Estação*, por outro lado, eram direcionadas a um público feminino, mas tal público havia experimentado alterações consistentes, que o diferenciavam daquele almejado pelo *Jornal das Famílias*. Observa-se, nas páginas do periódico, a construção de um novo perfil de mulher, que passa a ser vista como um público elegante e consumidor de moda, já que o novo modelo de vida na corte exigia dela mais participação. Virna Farias sintetiza desta forma as alterações na vida social do Brasil em fins do século XIX:

O modelo de sociedade patriarcal não servia mais como parâmetro, por representar o atraso colonial. Nos hábitos, principalmente, referentes aos costumes femininos, percebe-se uma libertação paulatina da clausura a que era submetida, há até pouco tempo, a mulher. A mulher torna-se um público atraente para os jornais, e, sobretudo, para consumir as tendências de moda vindas diretamente da França. Os jornais tinham então de criar artifícios para agradar a esse novo público ávido por novidades. (FARIAS, 2013, p. 122).

A divisão de *A Estação* em duas partes, uma sobre moda e outra sobre literatura, nos oferece pistas consistentes acerca das modificações enumeradas acima. O “jornal de modas” era uma tradução do editorial da revista alemã *Die Modenwelt*, trazendo uma grande quantidade de figurinos, gravuras, trabalhos manuais e uma série de dicas de economia e utilidade doméstica. O editorial alemão

se baseava nas novidades da moda parisiense, o que nos possibilita, mais uma vez, rastrear a presença francesa, especialmente se considerarmos que *A Estação* era uma continuação da revista *La Saison*, que havia circulado no Brasil entre 1872 e 1878. De acordo com Jaison Crestani, “*La Saison* centrava sua atenção, de modo particular, na classe média burguesa, em que a mulher era a principal responsável pela vida elegante da família.” (CRESTANI, 2008, p. 328). Paris continuava a ser a inevitável orientadora das modernas tendências de moda e comportamento, que passavam por consideráveis adaptações em solo brasileiro. Para se ter uma ideia, os próprios editores do periódico chamaram a atenção para tais adaptações, como se pode perceber no trecho abaixo:

Antigamente a moda mudava apenas duas vezes por ano. Em Paris, em Outubro apareciam as pelúcias, os vestidos escuros, as fazendas de lã, os chapéus de veludo, e ao aproximar-se a Semana Santa ideavam-se novos toucados, vestuários ligeiros e de cores alegres.

O que daí resultava para nós era o ridículo, visto como quem queria trajar no rigor da moda tinha forçosamente que morrer de calor em janeiro e constipar-se em junho.

Hoje, felizmente, a moda, mesmo em Paris, altera-se de dia para dia; constantemente aparecem novas criações, variegadas combinações as quais, pelo seu grande número e variedade, posto que sempre imaginadas em estações contrárias, fornecem elementos para que, aplicados com inteligência, possamos, aqui, trajar na última moda, fugindo do contra-senso.

O jornal de modas brasileiro, pois, que outrora seria uma impossibilidade, é possível hoje. (...)

Continua a folha como até agora, no que diz respeito à parte de modas. Claro está que esta parte forçosamente parisiense só poderia colher os seus elementos na capital da moda. Ainda encontrarão as nossas leitoras nas nossas páginas pesados mantos no verão e *toilettes* leves no inverno, porém junto a isso, que não podemos mais eliminar sob pena de não mais produzir a moda parisiense, encontrarão também todas as explicações que lhe indicarão os meios de tirar alguma vantagem desses objetos, conformando-se com as exigências de nosso clima.

Por esse lado continuará o nosso jornal a ser parisiense. (A ESTAÇÃO, apud CRESTANI, 2008, p. 329).

A citação acima nos mostra que os editores estavam conscientes dos problemas advindos da mera importação de produtos e ideias estrangeiras para o Brasil, reforçando o “caráter brasileiro” do periódico ao propor a adaptação da moda parisiense às condições do clima tropical, a fim de que as leitoras pudessem usufruir da influência francesa da forma que mais se adequasse ao seu estilo de vida. Talvez pudéssemos estender tais considerações à produção literária da época, que também experimentava um tensionamento constante entre assimilar os modelos estrangeiros e buscar uma identidade própria.

Em 1885, foi publicado um longo texto no qual os editores desmentiam a França como presença exclusiva nas páginas do periódico, afirmando que este era na verdade “produto de uma grande rede multinacional que circula em vinte países, abarcando um número estupendo de assinantes, 740.000.” (CRESTANI, 2008, p. 337). Nos comentários dos editores, Paris aparece como referência de moda, ao passo que a preparação do conteúdo é germânica, já que o periódico era impresso na Alemanha, onde eram também produzidas as gravuras nele publicadas porque o trabalho dos ilustradores alemães era melhor e o preço do impresso neste país, mais rentável. (FARIAS, 2013, p. 125). Nas palavras de Crestani, *A Estação* vem a ser, desta forma, “uma revista de modas parisiense *made in Germany*”, o que desmente a associação direta com a França, pois, conforme os próprios editores, “os figurinos da *Saison* de Paris só aí vêm à luz quando desde mais de quinze dias são conhecidos em toda a Alemanha.” (A *ESTAÇÃO*, apud CRESTANI, 2008, p. 337). O fato de um periódico brasileiro estar integrado em rede multinacional nos permite mais uma vez relativizar a dicotomia centro *versus* periferia, pois como se pode observar, o Brasil participava ativamente de um intercâmbio cultural entre vários países do mundo, o qual se efetivava por meio da ação dos editores, que também estavam em sintonia com o que era produzido no estrangeiro.

A preocupação com os editoriais de moda aponta, conforme já mencionado, para a existência de um público leitor consistido em sua maioria por mulheres, assim como na época do *Jornal das Famílias*. Existiam, todavia, diferenças consideráveis no índice de conservadorismo dos dois periódicos:

O *Jornal das Famílias* e *A Estação* eram revistas femininas (...) Conquanto as duas tenham muito em comum – ambas eram impressas na Europa, ambas davam grande destaque para a moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes – o *Jornal* era mais conservador, apresentando, por exemplo, ensinamentos religiosos e crônicas culinárias. *A Estação* não só era mais luxuosa (era impressa na Alemanha, embora com modelos franceses, e apenas o suplemento literário, para o qual Machado escrevia, era feito no Brasil), como também argumentava, com o devido respeito pelo ponto de vista masculino, que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente à vida no lar. (GLEDSON, 2006, p. 37-38).

A citação de Gledson aponta diretamente para a problemática que será abordada na análise de “Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências”: a mudança na condição social feminina em fins do século XIX. Machado, enquanto escritor que tinha por costume destrinchar mecanismos sociais e denunciá-los com sutil ironia,

estava certamente acompanhando esta mudança, mais especificamente no que respeito a uma preocupação com a moda feminina. No já citado ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire, que considera a moda como um sintoma da modernidade, afirma que “a ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto.”¹⁵⁴ (BAUDELAIRE, 2006, p. 852). O poeta elege a mulher como a figura mais apropriada para transmitir a modernidade a partir das tendências de moda: “Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição da uma beldade, separar a mulher de sua indumentária?”¹⁵⁵ (BAUDELAIRE, 2006, p. 874). Moda, mulher e beleza formavam um todo indivisível, de maneira a reforçar um comportamento destinado a admirar não só a compleição física, mas o vestuário das transeuntes. E quem admira a mulher não é apenas o homem, o *flâneur* despreocupado, e sim a própria mulher, que se torna cada vez mais atuante na esfera pública. Era compreensível, portanto, que a moda estivesse no centro das preocupações femininas, e que os colaboradores de *A Estação* tentassem veicular tal preocupação até mesmo na seção literária, em narrativas que dramatizavam a inserção das mulheres na sociedade moderna.

Ao contrário da seção de moda, a parte literária do periódico era totalmente destinada à publicação de textos de escritores brasileiros, entre eles Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Guimarães Passos, Júlia Lopes de Almeida, Arthur Azevedo, entre outros. Machado, por sua vez, publicou nesta seção trinta e sete contos, seis poemas, uma novela e o romance *Quincas Borba*, quase sempre com o foco no público feminino, de forma a perscrutar “sentimentos inconfessáveis, variedades e pretensões de classe.” (CRESTANI, 2008, p. 346). Para Virna Cunha de Farias, a publicação de um suplemento literário em um periódico destinado a mulheres indicava uma possível preocupação dos editores com o nível cultural do público feminino, pois além de elegantes, as mulheres deveriam ser capazes de interagir livremente na esfera cultural, algo que era delas esperado. Ao mesmo tempo havia, ainda de acordo com a autora, uma dificuldade na identificação do público para o

¹⁵⁴ “L’idée que l’homme se fait du beau s’imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage.” (BAUDELAIRE, 1885, p. 53).

¹⁵⁵ “Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l’apparition d’une beauté, séparer la femme de son costume ?” (BAUDELAIRE, 1885, p. 98).

qual o suplemento literário era dirigido, uma vez que “ora há a defesa da mulher instruída, ora aparece a mulher fútil e frívola, ora dicas para aquelas que se dedicam ao lar, ora a mulher preocupada com política.” (FARIAS, 2013, p. 152).

A respeito da atuação machadiana tanto no *Jornal das Famílias* quanto em *A Estação*, Luiz Roncari afirma o seguinte:

A exposição imediata pela imprensa e a vigilância, tanto da sociedade senhorial-patriarcal como do poder imperial tutelar, fizeram com que o autor, para não se render às expectativas dominantes, buscasse uma forma de narrar indireta, que, além de ocultar os juízos tirados dos fatos, lhe permitisse incubar nos elementos simbólicos das narrativas a possibilidade de uma outra leitura, mais profunda e ao mesmo tempo, crítica e transcendente às contingências factuais, que está longe ainda de ser inteiramente decifrada. (RONCARI, 2006, p. 85).

A tendência sintetizada pela afirmação acima torna-se mais evidente na fase madura da produção de Machado, em que transparece, ainda na visão de Roncari, “o trabalho de um sujeito crítico e reflexivo interessado em dar uma resposta literária às inquietações de seu tempo, no caso, de fazer ver com toda a veemência o que não poderia nem deveria ser mostrado, embora estivesse no campo disseminado da ética social e à vista de todos.” (RONCARI, 2006, p. 85). O que Roncari chama de “forma de narrar indireta” é também perceptível em “Capítulo dos chapéus”, narrativa em que, a partir de uma briga conjugal aparentemente sem importância, o autor irá problematizar uma série de aspectos relacionados ao matrimônio e aos papéis tradicionais de homem e mulher.

A preocupação com a caracterização de perfis femininos é, para John Gledson, uma das marcas registradas da produção machadiana pós-1880, período no qual se observam vários contos chamados, pelo autor, de “estudos da mulher”:

“Singular ocorrência”, Capítulo dos chapéus”, “Primas de Sapucaia!”, “Uma senhora”, “Trina e uma”, “Noite de almirante”, “A senhora do Galvão”, e “D. Paula” são todos exemplos – encenam vários tipos femininos, e situações que mostram as alternativas com que as mulheres se defrontam na vida cotidiana. O conto como gênero, é claro, se presta a esse foco relativamente restrito, estudo de uma personagem só. (GLEDSON, 2006, p. 104).

A tendência em esmiuçar a psicologia feminina também transparecerá na produção romanesca de Machado, mais notadamente em *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nas caracterizações da mulher infiel e da

prostituta, encarnadas por Sofia, Virgília e Marcela, respectivamente. Tais caracterizações apontam não só para uma nova representação da mulher, mas também para uma percepção diferenciada do matrimônio, que passa a ser tratado como um problema, de forma que a infidelidade, principalmente a feminina, paira sempre no ar como ameaça, mesmo que não se concretize de fato. (GLEDSON, 2006, p. 104). A temática do adultério já havia sido abordada por Machado nos já citados “Confissões de uma viúva moça”, de 1865, e “O relógio de ouro”, de 1873, retornando novamente em “Missa do galo” e *Dom Casmurro*, ambos de 1899. A abordagem velada de um tema tão polêmico revela a habilidade machadiana de escrever “no fio da navalha”, isto é, de denunciar os problemas da vida conjugal sem subverter de forma contundente a mentalidade burguesa patriarcal que ainda predominava na época.

A representação da figura feminina permitiria estabelecer, na visão de Jaison Crestani, uma continuidade entre a produção machadiana publicada no *Jornal das Famílias* e aquela veiculada em *A Estação*. Além disso, a capacidade de reflexão e de tematização de questões sociais está também presente nos enredos considerados “amenos”, como se pode observar em “Capítulo dos chapéus”. Outro dado relevante diz respeito ao fato de que Machado, ao lado dos contos complexos publicados na *Gazeta de Notícias*, entre eles “Só!” e “O espelho”, continuou a escrever histórias adequadas ao imaginário feminino, o que sinaliza, na opinião de Crestani, a existência de uma produção multiforme e polivalente, que abriga, em seu interior, “diversas formas de escrita e possibilidades de fruição dos textos.” (CRESTANI, 2010, p. 36).

O primeiro estudo a ser levado em consideração na análise de “Capítulo dos chapéus” é intitulado “Machado de Assis; o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana”, da autoria de Luiz Roncari. O artigo consiste em uma interpretação política da narrativa, vista como alegoria da vida sócio-cultural brasileira de fins do século XIX. Em sua análise, o autor identifica elementos que permitem classificar o mundo retratado no conto como patriarcal e ainda não completamente afeito às modificações trazidas pela modernidade, como nos sinaliza o trecho abaixo:

a intenção do autor parece ser a de enunciá-la como a de um mundo pré-Revolução Francesa (o que lhe permite o diálogo com a farsa de Molière, um autor do século XVII, e não com um romance de Balzac), que não a

incorporou ainda um mínimo na vida dos homens, e, a meu ver, não por acaso ela é evocada nos seus três momentos mais significativos (assim como a nossa revolucionária Mariana recorda a Marianne com o barrete frígio vermelho no alto das barricadas). (RONCARI, 2006, p. 95).

Os “três momentos significativos” da Revolução Francesa estariam todos explicitados no conto de Machado: “*Voltaire*, como o representante maior da formulação de seu ideário; a *Marselhesa*, como o hino do momento da ruptura revolucionária com o Antigo Regime; e *Bonaparte*, como a encarnação do Estado que iria consolidá-la e universalizá-la.” (RONCARI, 2006, p. 101). A associação com a Revolução Francesa não se restringiria apenas à caracterização de uma trivial contenda doméstica, podendo ser ampliada para a compreensão do contexto sócio-cultural brasileiro da época em que a narrativa foi escrita. A maneira pela qual Mariana resolve seu conflito com o marido, juntamente com o incômodo experimentado por ela quando se encontra em meio à agitação da vida cosmopolita apontaria, na visão de Roncari, para uma possível reticência em relação aos processos modernizadores e às alterações observadas na vida social brasileira de fins do século XIX, como se tais modificações fossem muito pouco adequadas a uma sociedade que ainda valoriza a estabilidade da união conjugal e as configurações homem-mulher perpetuadas pelo casamento. Daí a retomada, de acordo com o autor, de uma obra francesa do século XVII ao invés de “um romance de Balzac”, o que revela que o mundo representado por Machado é, assim como na farsa de Molière, um mundo patriarcal, tradicional e muito pouco afeito às transformações trazidas pela modernidade. Nossa análise se desenvolverá em uma direção oposta, mostrando as formas pelas quais a modernidade se manifesta no contexto brasileiro e enfatizando a postura crítica machadiana em relação ao modelo de modernidade importado da Europa, modelo este que aparece associado ao ideário da Revolução Francesa, percebido com ironia dentro da narrativa.

O estudo de John Gledson, intitulado “Leituras femininas (e não-leituras masculinas) em “Capítulo dos chapéus”, chama a atenção para aspectos pertinentes do conto, tais como a caracterização dos perfis femininos e a problematização das relações matrimoniais. O diferencial de Gledson reside em analisar o universo de leituras da protagonista Mariana, associando-o à intriga principal da narrativa e à contraposição que se estabelece entre ela e Conrado. O estudioso aponta para a possibilidade de se fazer uma análise feminista da narrativa, afirmando que ela,

assim como outros contos da mesma época, nos dá “pistas acerca da sutileza e da abrangência do feminismo de Machado.” (GLEDSON, 2006, p. 109). Ao mesmo tempo, Gledson afirma que é necessário ser cuidadoso ao argumentar que Machado, de alguma forma, tenha lançado mão de seus textos para fazer uma espécie de campanha pelos direitos da mulher, devido ao fato de que a protagonista é retratada “de uma forma bastante estereotipada, incompatível com um feminismo legítimo.” (GLEDSON, 2006, p. 106). Tal incompatibilidade inviabiliza uma leitura que situe “Capítulo dos chapéus” dentro de uma acepção radical de feminismo, uma vez que a solução apresentada para o dilema de Mariana e Conrado não condiz com a radicalidade imbuída na inversão de papéis e sim com uma real e efetiva igualdade, que não poderia ser conquistada a partir de tal inversão.

Segundo Anna Palma, “Capítulo dos chapéus” é uma narrativa estruturada em torno de duplicidades no comportamento dos protagonistas, duplicidades estas que se refletem no próprio texto machadiano, “afetando todo o leitor que procura os significados e as intenções despercebidas em uma primeira leitura do conto.” (PALMA, 2007, p. 182). Ainda de acordo com Palma, este é o efeito da “genialidade criadora de Machado, capaz de provocar em cada um de nós um processo de autodescobrimento de vários *outros e outras*.” (PALMA, 2007, p. 182). Este descobrimento, assim como a duplicidade do ser, está presente não só em “O espelho” como também em “A parasita azul” e “O carro n.13”, seja na “nostalgia do exílio” que tensiona as percepções de Camilo Seabra, seja na resistência de Amaro Faria em aceitar a vida cosmopolita. As duplicidades apontadas por Palma também se manifestam na tendência tipicamente machadiana de escrever de forma sutil e velada, o que origina uma impressão ambígua acerca da matéria narrada, como se a narrativa apontasse para direções ou soluções que no final das contas são o contrário do que parecem.

Tanto em “Capítulo dos chapéus” quanto em “Três consequências”, observa-se uma interpenetração entre esfera pública e esfera privada, de modo que o destino amoroso e as relações matrimoniais dos personagens são alterados pela convivência no espaço urbano. Este, conforme já analisado, engendra novas formas de sociabilidade que são internalizadas na vida íntima das pessoas, fazendo com que elas passem a agir de acordo com regras e normas eminentemente sociais. Processo semelhante ocorre em “O espelho”, na fantástica divisão do ser gerada pela farda do alferes, que se torna uma espécie de metonímia do sujeito social. Em

“Capítulo dos chapéus”, a metonímia é o próprio chapéu, representado, ao mesmo tempo, como símbolo masculino e como metáfora daquilo que ocupa incessantemente o pensamento dos homens: a mulher. Sintomático disso é o fato de a narrativa ter duas mulheres como personagens centrais, ao passo que os personagens masculinos são apenas secundários e até mesmo objetificados pelas protagonistas por meio da imagem recorrente do chapéu, elemento indispensável à elegância do vestuário masculino da época.

O primeiro aspecto de importância a ser explorado em “Capítulo dos chapéus” é o próprio título, retirado de uma pequena farsa de Molière, intitulada *Le médecin malgré lui*, representada em 1666. Além do título, a epígrafe do conto é também retirada da peça francesa, o que programa a recepção do leitor e fornece uma ideia geral a respeito do tema central da narrativa. O enredo da farsa se desenvolve em torno da vingança de Martine, esposa de Sganarelle, marido violento e alcoólatra que a havia espancado com um bordão. Ao saber que dois homens estão à procura de um médico para curar a mudez inexplicável da filha de Géronte, um pai prepotente e leviano que quer obrigá-la a casar com um homem que não ama, Martine mente que seu marido é um ótimo médico, mas que só exerce a medicina se for espancado como ela o fora. A epígrafe utilizada por Machado corresponde ao momento em que os dois homens se encontram e Géronte, desejando se certificar de que Sganarelle é mesmo médico, pergunta a qual capítulo de um livro de Hipócrates ele se refere: “Dans quel chapitre, s’il vous plait?”, ao que o outro responde: “Dans le chapitre des chapeaux.” (MOLIÈRE, apud RONCARI, 2006, p. 92). Sganarelle usa o nome do pai da medicina para garantir a Géronte que é necessário andar de chapéu por razões de saúde, o que é logo aceito pelo personagem, que acredita piamente na autoridade do outro. A retomada da peça francesa evidenciaria, portanto, o componente irônico e mistificador assumido pelo chapéu no âmbito das relações sociais, uma vez que tanto Conrado Seabra quanto Sganarelle transmitem impressões e informações errôneas a respeito de si mesmos ao lançarem mão deste elemento para compor o seu vestuário.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Outras referências a *Le médecin malgré lui* aparecem em uma crônica de 1864, na qual Machado integrou a tradução de um trecho do diálogo entre Géronte e Sganarelle com o objetivo de ridicularizar um político. (MASSA, 2008, p. 28). Em uma crônica de 1888, o narrador imita diálogos retirados da peça de Molière com a finalidade de denunciar a desfaçatez das classes dominantes diante das modificações introduzidas pela abolição da escravatura: “O melhor chapéu é o que vai bem à cabeça. Este, por ora, não vai mal.” (ASSIS, 2008, p. 104). Com base em tais informações, poderíamos interpretar a retomada da farsa não apenas como um elemento que ajuda a construir a

Em “Três conseqüências”, a importância do vestuário se verifica a partir de uma situação específica: a viuvez da protagonista, também chamada Mariana. Este nome é, aliás, simbólico das condições da vida assumidas pelas personagens, uma vez que “Mariana” significa pessoa calma, acomodada, que adora rotina. Poderíamos também dizer que “Mariana” simboliza a esposa perfeita, domesticada no interior dos liames da sociedade patriarcal brasileira, o que se observa na índole das personagens, seja na percepção de Conrado Seabra acerca da personalidade da esposa, seja na fidelidade e no respeito quase irrevogável que Mariana Vaz destina à figura do falecido marido. Tendo se tornado viúva com apenas vinte e cinco anos, a protagonista é cobrada por sua tia e pelas suas amigas para se casar de novo, ideia repelida com convicção: “Moralmente, estava casada. O casamento dela subsistia. Nunca seria infiel ao “seu Fernando.” (ASSIS, 2008, p. 123).

O estado civil de Mariana se concretiza socialmente por meio do uso do vestido preto, assim como a profissão de Conrado Seabra, simbolizada pelo uso de um chapéu que deve, na realidade, ser trocado. Da mesma forma, as vestes negras de Mariana Vaz são vistas como inadequadas para sua beleza e juventude:

Vinte e cinco anos, realmente, vinte e cinco anos bonitos, não deviam andar de preto, mas cor-de-rosa ou azul, verde ou granada. Preto é que não. E, todavia, é a cor dos vestidos da jovem Mariana, uma cor tão pouco ajustada aos olhos dela, não porque estes também não sejam pretos, mas por serem moralmente azuis. Não sei se me fiz entender. Olhos lindos, rasgados, eloqüentes; mas, por agora quietos e mudos. Não menos eloqüente, e não menos calado é o rosto da pessoa. (ASSIS, 2008, p. 122).

Tanto o narrador quanto o meio social no qual Mariana está inserida insinuam que ela não deveria usar preto, considerando que a viuvez não seria apropriada a ela. Daí a preocupação com o novo casamento, juntamente com a disputa pela mão da jovem viúva:

Está a findar o ano da viuvez. Poucos dias faltam. Mais de um cavalheiro pretende a mão dela. Recentemente, chegou formado o filho de um fazendeiro importante da localidade; e é crença geral que ele restituirá ao mundo a bela viúva. O juiz municipal, que reúne à mocidade a viuvez, propõe-se a uma troca de consolações. Há um médico e um tenente-coronel indigitados como possíveis candidatos. Tudo vão trabalho! D. Mariana deixa-os andar, e continua fiel à memória do morto. Nenhum deles

mistificação induzida pelo uso do chapéu, mas também como uma forma de se ironizar as ardilosas estratégias femininas de imposição dentro de um sistema patriarcal, usadas por Martine e revividas, em fins do século XIX, pela protagonista Mariana.

possui a força capaz de o fazer esquecer; - não, esquecer seria impossível; ponhamos substituir. (ASSIS, 2008, p. 122).

Percebe-se, pelo discurso do narrador, um tom sutil de desaprovação à conduta da jovem, que recusa a mão de vários pretendentes, inclusive de um juiz municipal também viúvo que lhe propõe “uma troca de consolações.” Consolida-se, assim, uma acomodação baseada na recusa peremptória ao novo casamento e a um apego insistente ao passado, juntamente com a vida no campo, que simboliza o isolamento imposto a si mesma devido à condição de viúva. Além da pressão para se casar, a protagonista será também desafiada pela necessidade de visitar o Rio de Janeiro, mais especificamente a rua do Ouvidor, com o objetivo de encomendar novos vestidos. Assim como em “Capítulo dos chapéus”, a Ouvidor aparece como um chamariz para a moda e para os passeios femininos, uma vez que concentrava as melhores lojas e costureiras da cidade. Transparece, portanto, uma sensibilidade segundo a qual “a rua passa a ansiar pelas mulheres”, o que sinaliza a penetração feminina na esfera pública, espaço antes ocupado, em sua maioria, por homens. (FARIAS, 2013, p. 133).

A participação das mulheres no espaço urbano se dará, em “Capítulo dos chapéus”, a partir de um anseio revanchista que é percebido ironicamente pelo narrador em terceira pessoa. Este inicia a narração com uma invocação às musas, em uma clara recuperação de um aspecto pertencente às narrativas épicas:

Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo. Conrado, o advogado, com escritório na rua da Quitanda, trazia-o todos os dias à cidade, ia com ele às audiências; só não o levava às recepções, teatro Lírico, enterros e visitas de cerimônia. No mais era constante, e isto desde cinco ou seis anos, que tantos eram os do casamento¹⁵⁷. (ASSIS, 2008, p. 377).

¹⁵⁷ A marcação temporal no primeiro parágrafo da narrativa irá se repetir em todos os contos da coletânea *Histórias sem data*, com exceção de dois. Na visão de Jaison Crestani, isto se dá como forma de espelhar o espírito de contradição e duplicidade que acompanha todas as histórias do volume, uma vez que a “eterna contradição humana” constitui “uma temática estruturante de toda a coletânea.” Além disso, “a contradição aparente entre contos com data e sua classificação como “sem data” desafia o espírito crítico do leitor, desestabilizando suas formas convencionais de fruição literária.” (CRESTANI, 2010, p. 37). O próprio Machado de Assis se posiciona a respeito disto no prefácio da coletânea: “meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia.” (ASSIS, 2008, p. 346). Tais aspectos evidenciam a tendência do escritor a universalizar os dilemas humanos e neutralizar dicotomias estanques, conforme analisamos em “A parasita azul”.

O excerto apresenta uma série de elementos que devem ser analisados. Em primeiro lugar, observa-se um certo descaso, por parte do próprio narrador, em relação aos sentimentos de Mariana, o que nos permitiria, em um primeiro momento, interpretar a narrativa como um retrato da condição feminina no século XIX, ainda marcada pelo conservadorismo e pela tendência a silenciar as mulheres e considerar condenável sua inserção na esfera pública. Ainda neste trecho, tem-se a explicação para a relevância assumida pelo chapéu na vida social de Conrado, que ia com ele todos os dias à cidade e às audiências, trocando-o para ir a enterros e ao teatro Lírico, ambientes que exigiam um vestuário de melhor qualidade. A tendência em se avaliar as pessoas com base nas roupas e acessórios por ela usados é, conforme analisado no primeiro capítulo, sintomática da modernidade e da interação entre estranhos na esfera pública. A análise minuciosa do vestuário se observa em “O homem das multidões”, evidenciando um esforço de observação que falha quando o narrador convalescente se depara com a excêntrica figura do velho decrépito, cujas roupas e aparência fogem completamente aos padrões que ele próprio havia estabelecido ao observar os transeuntes. Este mesmo tipo de observação também se mostra equivocada em “Capítulo dos chapéus”, em que o chapéu baixo de Conrado é visto como pouco adequado a um bacharel em Direito que pertence ao Instituto da Ordem dos Advogados. Tal percepção motiva Mariana a exigir a troca do chapéu, fazendo com que Conrado se enraiveça com o pedido. Desta maneira, a dicotomia entre esfera pública e privada penetra a vida íntima do casal, causando um conflito entre marido e mulher.

Outro aspecto digno de nota é a descrição de Mariana como “esposa do bacharel Conrado Seabra”. Tal descrição associa, necessariamente, a protagonista à figura do marido, como se ela não tivesse quaisquer outras características importantes que não ser casada com um bacharel. A mentalidade patriarcal parece ainda estar arraigada nos hábitos de Conrado, conforme expresso no trecho abaixo:

Conrado ficou espantado. Conhecia a mulher; era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda, capaz de usar com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca. A prova é que, tendo uma vida de andarilha nos últimos dois anos de solteira, tão depressa se casou como se afez aos hábitos quietos. Saía às vezes, e a maior parte delas por instâncias do próprio consorte; mas só estava comodamente em casa. Móveis, cortinas, ornatos supriam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio, que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto. Um das três janelas, por exemplo,

que davam para a rua vivia sempre meio aberta; nunca era a outra. Nem o gabinete do marido escapava às exigências monótonas da mulher, que mantinha sem alteração a desordem dos livros, e até chegava a restaurá-la. Os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade. Mariana dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros: - *A moreninha* de Macedo, sete vezes; *Ivanhoe* e *O pirata* de Walter Scott, dez vezes; o *Mot l'enigme*, de Madame Craven, onze vezes. (ASSIS, 2008, p. 377).

As características de Mariana associam-na muito facilmente ao modelo de mulher delineado pela sociedade do século XIX: “passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda”. Trata-se de uma mulher afeiçoada aos afazeres e utensílios domésticos, apreciadora da ordem e da uniformidade, manifestas na monotonia dos objetos que se encontram sempre nos mesmos lugares e na janela sempre aberta do mesmo modo. Torna-se clara também a ideia de que Mariana possui um intelecto limitado, o que se materializa na leitura repetida dos mesmos livros. Estes, aliás, pareciam ser os preferidos pelas leitoras da época, afeitas, conforme já analisamos, às intrigas sentimentais e à idealização do casamento, visto como alternativa única para a mulher burguesa de classe média.

Em sua análise de “Capítulo dos chapéus”, John Gledson admite ter ficado intrigado com a referência a Madame Craven, uma escritora franco-inglesa muito pouco conhecida no Brasil, cujo romance, *Mot de l'énigme*, teria sido lido onze vezes por Mariana. O estudioso afirma que as repetidas leituras, além de darem uma pista da limitação intelectual da protagonista, adviriam de uma suposta identificação com a personagem central de Craven, uma moça de boa índole e sem nenhuma vaidade que chega muito perto de cometer um adultério. *Mot de l'énigme* também exprime, de acordo com o autor, “uma ideologia totalmente oposta à do feminismo moderno. Seu compromisso é com a religião católica – e sua visão do papel da mulher nesse contexto é bem tradicional, exemplificada na sua opinião de que “*the true and chief interest of women*” é ter filhos.” (GLEDSON, 2006, p. 114). Tal visão se coaduna com a mentalidade patriarcal que, pelo menos a princípio, está presente na narrativa, mentalidade esta que será posta em xeque pela problematização dos valores associados ao matrimônio e pelo desejo de libertação feminina.

O dado que vem a tensionar a perspectiva conservadora de Conrado acerca da esposa é o de que ela havia sido uma “andarilha” nos dois últimos anos de solteira, informação esta que parece contradizer a sua índole acomodada. (PALMA, 2007). Todavia, tal ambiguidade parece se dissolver com a constatação de que,

depois de casada, ela havia assumido hábitos quase monacais de vida, saindo sempre na companhia de seu marido e preferindo o isolamento dentro de casa. Assim sendo, é realmente de se estranhar que a protagonista entre em divergência com seu esposo, ainda que o narrador insinue uma predisposição contrária, que irá se efetivar no passeio pela rua do Ouvidor. Tais dados vêm à tona por intermédio de um narrador que, por relatar os acontecimentos em terceira pessoa, assume um maior distanciamento em relação aos personagens, sendo capaz de penetrar em suas mentes através do discurso indireto livre, a fim de denunciar os paradoxos que determinam suas reações e atitudes.

Como passa muito tempo em casa, Mariana não tem condições de avaliar o impacto social do chapéu utilizado por seu marido, o que explicaria o estranhamento de Conrado em relação ao seu pedido. O que o bacharel não sabe é que a estranha solicitação se baseia nas impressões de seu sogro, que o vira na rua usando o chapéu. A descrição do pai de Mariana e os motivos de seu desapontamento para com o vestuário do genro estão explicitados no trecho a seguir:

Era um bom velho, magro, pausado, ex-funcionário público, ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições. Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo. Não dava outra, nem da casaca aos enterros, nem do jantar às duas horas, nem de vinte usos mais. E tão aferrado aos hábitos, que no aniversário do casamento da filha, ia para lá às seis horas da tarde, jantado e digerido, via comer, e no fim aceitava um pouco de doce, um cálice de vinho e café. Tal era o sogro de Conrado; como supor que ele aprovasse o chapéu baixo do genro? Suportava-o, calado, em atenção às qualidades da pessoa; nada mais. Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar. (ASSIS, 2008, p. 378).

O sogro é descrito como um homem conservador que ia de casaca aos enterros pela simples manutenção dos costumes tradicionais, e que ainda mantém este hábito por respeito à tradição. Daí a reserva em relação ao chapéu baixo de Conrado, uma vez que o genro parece não se importar com a adequação do acessório aos espaços que frequenta. Dessa forma, o respeitável senhor se sente envergonhado ao ver o bacharel conversando com outros “chapéus” superiores a ele, pertencentes a homens que se preocupam em adequar sua aparência ao espaço frequentado. Nesse sentido, é importante destacar a objetificação do homem

público, reduzido a um elemento que serve como metonímia de sua condição social, expressa pelo tipo de chapéu que usa.

É curioso observar que Mariana só irá questionar o marido por influência do pai, o que corroboraria a submissão feminina às vontades do homem. Tal submissão funciona como contraponto ao caráter de Conrado, chamado pelo narrador de “autoritário e voluntarioso”. (ASSIS, 2008, p. 378). A autoridade do marido de Mariana se manifesta quando ele a obriga, por duas vezes a ficar sentada, “a primeira pegando-lhe levemente no pulso, a segunda subjugando-a com o olhar.” (ASSIS, 2008, p. 378). O trecho a seguir revela a existência do que John Gledson (2006) chama de “tensão recalcada no matrimônio”, também expressa pela irritação de Mariana diante da teimosia do marido: “Mariana mordida o lábio, sem dizer mais nada; pegou de uma faca, e entrou a bater com ela devagarinho para fazer alguma coisa; mas, nem isso mesmo consentiu o marido, que lhe tirou a faca delicadamente e continuou.” (ASSIS, 2008, p. 378). Trata-se de um momento tão trivial que poderia passar despercebido, mas que indica uma violência latente e controlada, que acaba não vindo à tona devido à índole passiva da protagonista.

Na sequência, Conrado passa a argumentar acerca das razões pelas quais o chapéu é tão importante para o vestuário de um homem. O bacharel afirma que tem uma “razão filosófica” para usar o chapéu baixo, lançando mão de termos que o situam “na atmosfera secular, até abertamente materialista, das décadas de 1870 e 1880 (...)” (GLEDSON, 2006, p. 129). A fala do personagem é caracterizada pelo uso de jargões científicos que apontam para a existência de um mundo dominado pelos homens e não pelas mulheres:

- A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O princípio metafísico é este: - o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? desde Laplace e a *Mecânica celeste* até Darwin e o seu curioso livro das *Minhocas*, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu. Talvez eu escreva uma memória a este respeito. São nove horas e três quartos; não tenho tempo de dizer mais nada; mas

você reflita consigo, e verá... Quem sabe? pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu... (ASSIS, 2008, p. 378).

O discurso de Conrado traz à tona uma série de elementos essenciais para a compreensão do conflito entre marido e esposa e também para o entendimento do significado do chapéu na esfera social. Os termos “determinismo obscuro” e “princípio metafísico” remetem, conforme apontado por Gledson, à atmosfera científica que impregnava as últimas décadas do século XIX, evidenciando que Conrado é um homem moderno e atento ao contexto cultural em que vive. Somam-se a isto as referências a Darwin e Laplace, obras que o marido de Mariana sugere ter lido, mas que para John Gledson, seriam de leitura notoriamente difícil para não-especialistas. O “livro das minhocas”, aliás, foi publicado em 1882, o que se afigura como um contrassenso se considerarmos que a ação de “Capítulo dos chapéus” transcorre no ano de 1879. Tal divergência poderia ser interpretada de duas maneiras: como um “erro” ou um “cochilo” da parte de Machado ou como um comentário, proposital e dissimulado, acerca das “não-leituras” de Conrado. (GLEDSON, 2006, p. 128). Ao considerar a segunda interpretação como válida, pode-se interpretar o discurso acerca da “metafísica do chapéu” como um embuste sarcástico destinado a rebaixar Mariana, que de fato leu o mesmo livro onze vezes, ao passo que Conrado jamais teria lido o estudo de Darwin. Nesse sentido, Gledson afirma que a protagonista “pode ter ‘mui poucas noções’, mas pode-se dizer que sua relativa ignorância tem profundidade, enquanto os conhecimentos do marido têm uma grande superficialidade.” (GLEDSON, 2006, p. 129). Trocando em miúdos, o que se percebe é que o repertório cultural de Conrado não é tão abrangente quanto parece, o que configuraria um questionamento, ainda que implícito, de um estereótipo que coloca a mulher como intelectualmente inferior ao homem.

A “metafísica do chapéu” encontra sua mais perfeita síntese na ideia de que não só o chapéu pode ser o complemento do homem, “mas o homem do chapéu”, o que confere ao discurso um significado alegórico, principalmente se considerarmos que a narrativa trata, entre outros temas, das relações entre homem e mulher. As palavras finais de Conrado sugerem que o chapéu pode ser, além de metonímia do homem, algo que ocupa obsessivamente a cabeça dele, no caso, a mulher. Tal ideia encontra respaldo no fato de que o marido de Mariana usa o mesmo chapéu desde que se casou, o que reflete em última instância a acomodação masculina dentro do

casamento e a fidelidade à esposa. A “metafísica do chapéu” pode, portanto, ser interpretada como espelho das relações conjugais, nas quais a mulher complementa o homem e vice-versa. Ao afirmar isso, Conrado admite implicitamente a possibilidade de se relativizarem posições e pensamentos, ainda que sua postura em relação a Mariana seja autoritária e desdenhosa. Esta se sente humilhada e até mesmo envergonhada pelo sarcasmo do discurso do marido, sendo levada a questionar sua própria postura dentro do casamento até então:

E relembrava os anos, pensava na docilidade de seus modos, na aquiescência a todas as vontades e caprichos do marido, e perguntava a si mesma se não seria essa a causa do excesso daquela manhã. Chamava-se tola, moleirona; se tivesse feito como tantas outras, a Clara e a Sofia, por exemplo, que tratavam os maridos como deviam ser tratados, não lhe aconteceria nem a metade, nem uma sombra do que lhe aconteceu. De reflexão em reflexão, chegou à ideia de sair. Vestiu-se, e foi à casa da Sofia, uma antiga companheira de colégio, com o fim de espalhar, não de lhe contar nada. (ASSIS, 2008, p. 379).

Traços de rebeldia começam a se manifestar no espírito da dócil Mariana, cuja percepção acerca do matrimônio começa também a ser alterada. A comparação com as amigas vem a reforçar a noção de que seu procedimento para com Conrado, caracterizado pela docilidade e submissão extremas, é altamente questionável quando se trata de construir uma relação mais satisfatória. Tais pensamentos causam uma espécie de subversão nos hábitos monacais da protagonista, que decide ir à casa de Sofia. A decisão de não contar nada à amiga é revogada logo que a encontra, o que indica mais uma vez a ambiguidade que rege suas atitudes. Outro dado relevante é o aparecimento de Sofia, uma figura que servirá como contraponto de Mariana, uma vez que possui características que a diferenciam totalmente dela:

Sofia tinha trinta anos, mais dois que Mariana. Era alta, forte, muito senhora de si. Recebeu a amiga com as festas do costume; e posto que esta lhe não dissesse nada, adivinhou que trazia um desgosto e grande. Adeus, planos de Mariana! Daí a vinte minutos contava-lhe tudo. Sofia riu dela, sacudiu os ombros; disse-lhe que a culpa não era do marido.
- Bem sei, é minha – concordava Mariana.
- Não seja tola, iaiá! Você tem sido muito mole com ele. Mas seja forte uma vez, não faça caso; não lhe fale tão cedo; e se ele vier fazer as pazes, diga-lhe que mude primeiro de chapéu. (ASSIS, 2008, p. 379).

A descrição de Sofia como “alta, forte, muito senhora de si” prenuncia sua índole ousada e aventureira, também expressa pelos comentários em relação à briga entre Mariana e o marido. Trata-se de uma mulher que pelo menos aparentemente não sofre com problemas matrimoniais, pois sabe (ou demonstra saber) como impor suas vontades: “Não lhe peço uma coisa que ele me não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo. Não era ele que teimaria assim por causa de um chapéu!” (ASSIS, 2008, p. 379). A postura de Sofia dá pistas de uma nova configuração em que as mulheres passam a assumir um papel diferenciado perante os homens, dominando-os e impondo os seus desejos a todo o custo. Entretanto, este novo papel feminino se reveste de uma intransigência semelhante àquela que sempre teria caracterizado a índole masculina, o que remete não a uma libertação mas sim a uma inversão de papéis, na qual a mulher passa a mandar e o homem, a obedecer. Dessa forma, o discurso de Sofia, assim como o de Conrado, poderia ser interpretado como mais um embuste destinado a humilhar novamente Mariana, levando-a a acreditar que sua postura no matrimônio está errada. A protagonista de fato se sente mortificada ao ouvir o relato da amiga, relato este que lhe provoca “um prurido de independência e vontade.” (ASSIS, 2008, p. 380). As diferenças entre as duas mulheres tornam-se ainda mais nítidas no trecho que se segue:

Para completar a situação, esta Sofia não era só muito senhora de si, mas também dos outros (...) Honesta, mas namoradeira; o termo é cru, e não há tempo de compor outro mais brando. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: - um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice. Ora este sentimento caritativo induziu-a a propor à amiga que fossem passear, ver as lojas, contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves. Mariana aceitou; um certo demônio soprava nela as fúrias da vingança. Demais, a amiga tinha o dom de fascinar, virtude de Bonaparte, e não lhe deu tempo de refletir. Pois sim, iria, estava cansada de viver cativa. Também queria gozar um pouco, etc, etc. (ASSIS, 2008, p. 380).

Observa-se uma forte duplicidade na descrição da amiga de Mariana, caracterizada como “honesta, mas namoradeira”, movida por um “sentimento caritativo” que fazia com que flertasse com todos os homens que encontrava, independente de sua classe ou posição social. O flerte é percebido como uma ação caridosa da parte de Sofia, que vê os homens como “pobres que lhe batiam à porta”, no que parece ser um esforço de ratificar sua superioridade perante eles. Isso a

torna muito diferente de Mariana, sendo que esta, ao se casar, abria mão de ser uma andarilha, ao passo que a outra, mesmo sendo caracterizada como “honesta”, age como se não fosse casada. Apesar de a sugestão partir inicialmente de Sofia, a decisão final de ir à rua do Ouvidor acaba sendo da própria Mariana, cujos desejos libertários vão ao encontro do poder de manipulação de sua amiga: “Demais, a amiga tinha o dom de fascinar, virtude de Bonaparte, e não lhe deu tempo de refletir. Pois sim, iria, estava cansada de viver cativa.” (ASSIS, 2008, p. 380). A comparação com um dos maiores estadistas de todos os tempos reforça não apenas a preponderância de Sofia sobre Mariana como também a ideia de que a libertação proposta pela amiga poderia ser algo momentâneo e enganoso, assim como algumas promessas da modernidade, que deslumbram em um primeiro momento mas que no final das contas acabam por trazer uma série de decepções¹⁵⁸.

Enquanto Sofia vai vestir-se, Mariana decide ir até a janela olhar o burburinho da rua, em uma atitude que muito se assemelha à do *flâneur* baudelairiano e do narrador convalescente de “O homem das multidões”:

De uma das vezes que foi à janela, viu passar um rapaz a cavalo. Não era inglês, mas lembrou-lhe a outra, que o marido levou para a roça, desconfiado de um inglês, e sentiu crescer-lhe o ódio contra a raça masculina – com exceção, talvez, dos rapazes a cavalo. Na verdade, aquele era afetado demais; esticava a perna no estribo com evidente vaidade das botas, dobrava a mão na cintura, com um ar de figurino. Mariana notou-lhe esses dois defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fosse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho eqüestre. Não cobria a cabeça de um advogado indo gravemente para o escritório, mas a de um homem que espreitava ou matava o tempo. (ASSIS, 2008, p. 380).

Recordando-se de uma história que Sofia lhe contara, a respeito de uma moça que fora recolhida ao sítio pelo próprio marido devido a ciúmes exagerados de um inglês¹⁵⁹, Mariana reforça sua impressão negativa a respeito dos homens, a

¹⁵⁸ Este paradoxo pode ser estendido à figura do próprio Napoleão Bonaparte, que, após o golpe de estado de 1799 na França, promulgou uma constituição de aparência democrática, mas que trazia em seu bojo medidas despóticas e antiliberais, como o restabelecimento da escravidão nas antigas colônias francesas. A comparação entre Sofia e esta figura histórica de grande importância pode ser interpretada como uma crítica, ainda que sutil, à inversão de papéis que surge como solução apressada e pouco refletida para o problema da opressão feminina dentro do casamento.

¹⁵⁹ Anna Palma, em seu artigo sobre a presença do duplo nos contos de Machado de Assis, faz uma relação entre a data enunciada na conto (abril de 1879) e a presença dos ingleses no Rio de Janeiro. Esta foi intensa na década de 1870, mais especificamente a partir de 1871, quando uma empresa inglesa vem ao Brasil para construir a estrada de ferro Madeira-Mamoré, que foi mal-sucedida devido às dificuldades apresentadas pela região onde seria construída. Ao citar os ingleses em sua narrativa, é possível que Machado estivesse, implicitamente, referindo-se ao malogro do empreendimento;

ponto de sentir crescer “o ódio contra a raça masculina”. Há todavia uma exceção a este ódio: os rapazes a cavalo, como aquele que é observado através da janela. Dessa forma, além da revolta contra os homens, o narrador, ao penetrar nos pensamentos da protagonista, insinua o adultério, o que parece se materializar na constatação de que o rapaz a cavalo, assim como Conrado, usa um chapéu baixo, com a diferença de que este é adequado ao seu “aparelho eqüestre”. Ao observar o rapaz e formular uma opinião sobre ele, Mariana assume a postura voyeurística que caracteriza o observador da cena urbana, construindo uma impressão adequada ao seu estado de espírito naquele momento. Assim sendo, no conto de Machado, o *flâneur* é a própria mulher, o que seria um dado diferenciador, já que, no imaginário baudelairiano, esta figura é sempre masculina.

Mariana pode, de fato, ser considerada como *flâneur*, uma vez que analisa, ainda que com certo desconforto, o comportamento dos homens e das mulheres na rua movimentada, elaborando, a partir desta análise, uma percepção crítica acerca não só do uso dos chapéus pelos homens, mas também em relação à agitação intensa da corte e a superficialidade da vida urbana, coisas com as quais não sabe lidar e talvez, não queria aprender a fazê-lo. É também relevante considerar a informação de que ela tivera vida de andarilha, provavelmente, de *flâneur* quando solteira, o que nos possibilita interpretar seu comportamento com base neste conceito. A crítica acerca da ostentação e da frivolidade do espaço urbano, aliada à ideia de que a agitação da corte não dava ao sujeito qualquer chance para reflexão, está também presente em “Só!”, mais especificamente quando o filósofo Tobias zomba de Bonifácio, ressaltando que ele parece ser incapaz de ficar sozinho porque lhe faltam as ideias, isto é, a capacidade de refletir cuidadosamente a respeito de sua vida e dos mecanismos que a regem.

O significado simbólico do chapéu e do vestuário é reforçado pela nova aparição de Sofia:

Os tacões de Sofia desceram a escada, compassadamente. Pronta! disse ela daí a pouco, ao entrar na sala. O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondando-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa. Ao pé dela, a figura de Mariana desaparecia um pouco. Era preciso atentar primeiro nesta para ver que possuía feições mui graciosas, uns olhos lindos, muita e natural elegância. O pior é que a outra

contudo, como não há mais nada no texto que justifique esta leitura, pode-se interpretar a presença dos ingleses como algo que, por representar o estrangeiro, causa fascínio nas mulheres, desestabilizando suas vidas conjugais.

dominava desde logo; e onde houvesse pouco tempo de as ver, tomava-o Sofia para si. Este reparo seria incompleto, se eu não acrescentasse que Sofia tinha consciência da superioridade, e que por isso mesmo apreciava as belezas do gênero Mariana, menos derramadas e aparentes. (ASSIS, 2008, p. 380).

Percebe-se que tanto o chapéu quanto “o diabo do vestido de seda” tornam Sofia ainda mais atraente, o que coloca Mariana em posição de desigualdade e até mesmo de inferioridade perante a amiga. Sobre este aspecto, o narrador faz questão de frisar que, apesar de ser graciosa e elegante, Mariana está muito aquém de Sofia no quesito atratividade, sendo que “a outra dominava desde logo; e onde houvesse pouco tempo de as ver, tomava-o Sofia para si”. As descrições acima reforçam o clima de competitividade entre as duas amigas, principalmente se considerarmos que Sofia tem consciência de sua superioridade sobre Mariana e até prefere que a amiga seja menos atraente do que ela, pois isto garante a sua ascendência sobre os homens. Estabelece-se também uma duplicidade segundo a qual a mulher, ao mesmo tempo em que assume o papel do *flâneur* espectador, como é o caso de Mariana, continua a desejar ser observada e admirada pelos homens, daí a preocupação em usar um vestido de seda e um chapéu que a deixem mais sedutora aos olhos do sexo masculino.

O passeio pela rua do Ouvidor corresponde ao momento em que Mariana sente com mais intensidade a influência de Sofia, responsável por acirrar ainda mais o seu desejo de libertação:

Sofia compreendeu que o ressentimento da amiga persistia, e, durante o caminho, tratou de lhe pôr um ou dois bagos mais de pimenta. Disse-lhe que, embora fosse difícil, ainda era tempo de libertar-se. E ensinava-lhe um método para subtrair-se à tirania. Não convinha ir logo de um salto, mas devagar, com segurança, de maneira que ele desse por si quando ela lhe pusesse o pé no pescoço. Obra de algumas semanas, três a quatro, não mais. Ela, Sofia, estava pronta a ajudá-la. E repetia-lhe que não fosse mole, que não era escrava de ninguém, etc. Mariana ia cantando dentro do coração a *marselhesa* do matrimônio. (ASSIS, 2008, p. 380-381).

Sofia propositalmente incentiva a amiga a modificar seu padrão de comportamento, deixando claro que o casamento de Mariana era uma espécie de relação senhor-escravo que necessitava de reformulação. Cabe ressaltar, neste sentido, a carga simbólica do nome “Sofia”, que, em grego, significa “sabedoria”, representando, para Luiz Roncari, “a sabedoria de Minerva”. (RONCARI, 2006, p. 97). O papel de Sofia como mediadora entre o mundo público e o privado muito se

assemelha àquele desempenhado por Luís Marcondes em “O carro n.13”. Vale lembrar que Amaro Faria se refere ao amigo como “Mefistófeles do bem”, ao passo que Sofia aparece usando “um diabo de vestido de seda”, o que nos permite associar a liberdade e o cosmopolitismo encarnado por estes personagens a algo quase demoníaco, que fascina e repele ao mesmo tempo, assim como a própria cidade moderna e as pessoas que nela habitam.

A associação de Sofia com Luís Marcondes nos dá margem para afirmar que a narrativa estaria, assim como “O carro n.13” e “A parasita azul”, tecendo uma crítica às pessoas (mais especificamente, às mulheres) que assimilam passivamente comportamentos ditos libertários, na crença de que tais comportamentos irão fazer delas pessoas mais felizes no casamento. Isso não significa que Machado estivesse criticando a libertação feminina em si, mas as formas pelas quais esta libertação estaria se dando, já que ela não transformaria a mulher em um ser autônomo, e sim em um homem. Sofia seria, portanto, a figura que personifica esta falsa libertação, daí sua associação com Napoleão Bonaparte. Quase o mesmo pode ser dito de Luís Marcondes, que personifica a futilidade e a superficialidade do sujeito que apesar de ter vivido na Europa, não é capaz de oferecer nada de consistente em uma amizade que acaba levando Amaro Faria ao fracasso amoroso.

A suscetibilidade de Mariana torna-se novamente aparente com a incorporação de um discurso que a faz cantar “dentro do coração, a *marselhesa* do matrimônio”. (ASSIS, 2008, p. 381). É significativo o fato de o narrador utilizar o termo “marselhesa” para se referir aos anseios libertários da protagonista, uma vez que tais anseios aparecem identificados com o ideário da Revolução Francesa. Na visão de Pascale Casanova, a Revolução é um dos principais capitais simbólicos de Paris, sendo que “a reivindicação política aparece atrelada à invenção da modernidade literária.” (CASANOVA, 2002, p. 42). Assim sendo, é possível afirmar que a narrativa, por meio da problematização da condição feminina, estivesse também questionando o modelo de modernidade trazido da França, associado ao levante de 1789 e à ideia de libertação da mulher. Tal associação se torna ainda mais forte se pensarmos que o nome “Mariana” poderia ser uma variação de *Marianne*, a mulher com o barrete frígio na cabeça que se tornou um verdadeiro ícone da revolução. O questionamento da validade do modelo francês se afigura como pertinente no universo da narrativa, tendo em vista que a “marselhesa do

matrimônio” será percebida de forma irônica, revelando-se insuficiente para a resolução dos dilemas enfrentados na vida conjugal da protagonista.

Em “Três conseqüências” há também um deslocamento espacial que se opera a partir do momento em que Mariana Vaz resolve ir à corte encomendar novos vestidos, o que evidencia a já citada preocupação com a moda:

Uma prima levou-a a uma das melhores modistas. D. Mariana disse-lhe o que queria: - sortir-se de vestidos escuros, apropriados ao estado de viúva. Escolheu vinte, sendo dois inteiramente pretos, doze escuros e simples para uso em casa, e seis mais enfeitados. Escolheu também chapéus noutra casa. Mandou fazer os chapéus, e esperou as encomendar para seguir com elas. (ASSIS, 2008, p. 123).

Assim como em “Capítulo dos chapéus”, uma peça de vestuário, no caso, o vestido, se torna metonímia da personagem central, sendo aquilo que representa a sua viuvez e, conseqüentemente, sua resistência em casar-se pela segunda vez. Tal resistência começará a ruir a partir de um fascínio em relação à vida na corte, que passa a transfigurar as percepções de Mariana acerca de si mesma e do matrimônio:

la frequentes vezes à rua do Ouvidor, já porque lhe era necessário provar os vestidos, já porque queria despedir-se por alguns anos de tanta coisa bonita. São as suas próprias palavras. Na rua do Ouvidor, onde a sua beleza era notada, correu logo que era uma viúva recente e rica. Cerca de vinte corações palpitarão logo, com a veemência própria do caso. Mas, que poderiam eles alcançar, eles da rua, se os da própria roda da prima não alcançavam nada? Com efeito, dois amigos do marido desta, rapazes da moda, fizeram a sua roda à viúva, sem maior proveito. Na opinião da prima, se fosse um só talvez domasse a fera; mas eram dois, e fizeram-na fugir. (ASSIS, 2008, p. 123).

O trecho acima nos dá a entender que Mariana está prestes a deixar de lado o vestido preto para entrar em uma nova relação. Observa-se neste ponto da narrativa a atitude característica do *flâneur*, que se compraz nos passeios pelas ruas da cidade moderna. O espaço urbano vem a exercer uma influência relevante na psique da personagem, oferecendo a ela o estímulo necessário para alterar sua condição matrimonial. Percebe-se que nada é o que parece, o que nos permite interpretar “Três conseqüências” como uma narrativa moderna, que tematiza a duplicidade humana como forma de evidenciar que a modernidade já fazia parte da vida das pessoas, sendo capaz de alterar a percepção delas acerca de coisas que a princípio se afiguram como inalteráveis.

Se a vida na corte fascina Mariana Vaz, o mesmo não se pode dizer da Mariana de “Capítulo dos chapéus”, que experimenta sensações de angústia e perturbação quando chega à rua do Ouvidor:

Era pouco mais de meio-dia. Muita gente, andando ou parada, o movimento do costume. Mariana sentiu-se um pouco atordoada, como sempre lhe acontecia. A uniformidade e a placidez, que eram o fundo do seu caráter e de sua vida, receberam naquela agitação os repelões do costume. Ela mal podia andar por entre os grupos, menos ainda sabia onde fixasse os olhos, tal era a confusão das gentes, tal era a variedade das lojas. Conchegava-se muito à amiga, e, sem reparar que tinham passado a casa do dentista, ia ansiosa de lá entrar. Era um repouso; era alguma coisa melhor do que o tumulto. (ASSIS, 2008, p. 381).

Observa-se uma grande discrepância entre o estado de espírito de Mariana e o tumulto da Ouvidor, algo não constatado em Sofia, que “prática naqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranquilidade. A figura impunha; os que a conheciam gostavam de vê-la outra vez; os que não a conheciam paravam ou voltavam-se para lhe admirar o garbo.” (ASSIS, 2008, p. 381). O comportamento de Sofia pode ser comparado à passante baudelairana, com a diferença de que enquanto esta parece indiferente ao efeito que causa nos demais transeuntes, a personagem machadiana, por estar consciente de seu poder de sedução, sabe exatamente o impacto que sua presença causa nos homens, tanto nos que a conhecem quanto nos que não a conhecem. Mariana, pelo contrário, não faz a menor questão de ser notada, despertando a desaprovação da amiga quando demonstra cansaço: “- Que é, meu Deus? Ora você! Parece da roça...” (ASSIS, 2008, p. 381). O desconforto da protagonista a acompanha até a sala do dentista, onde, por não achar “uma só cara conhecida, e para fugir ao exame das pessoas estranhas”, vai novamente para a janela. Estabelece-se neste ponto da narrativa uma dupla observação, em que Sofia e Mariana olham para os transeuntes e estes também olham para elas, o que acirra o clima de competição entre as amigas: “Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja.” (ASSIS, 2008, p. 381). A esposa de Conrado Seabra, portanto, comporta-se de forma contraditória ao invejar e ao mesmo tempo, reprovar intimamente o procedimento da companheira, que passa a objetificar os homens referindo-se a eles como “chapéus”:

Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus – ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de fulana; outro andava derretido por sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na rua do Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia, aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...

- Não juro, ouviu? – replicava a outra. – Mas é o que se diz.

Mariana fitou pensativa o chapéu denunciado. Havia agora mais três, de igual porte e graça, e, provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem; Mariana enrubesceu muito, voltou a cabeça para o outro lado, tornou logo à primeira atitude, e afinal entrou. (ASSIS, 2008, p. 381-382).

Com base na leitura do excerto acima, percebe-se que “Capítulo dos chapéus” retrata toda uma frivolidade e uma ostentação estabelecidas a partir do olhar feminino, que esmiuça as intrigas sentimentais e os desencontros amorosos alheios. A inserção de Mariana no espaço urbano pode ser interpretada como uma maneira de se criticar tal ostentação, e de mostrar que nem todas as pessoas conseguem ser frívolas e superficiais como Sofia. Mais uma vez, é pertinente a referência ao conto “Só!”, que veicula, por meio da figura de Bonifácio, uma crítica à superficialidade do sujeito moderno, que não consegue passar sequer dois dias isolado em uma chácara devido à incapacidade de reflexão e de ruminação intelectual ocasionada por uma dependência quase doentia em relação à vida citadina.

Mesmo objetificados pelo discurso de Sofia, os homens não deixam de ocupar a posição de espectadores, uma vez que assim como as mulheres marcam presença na Ouvidor para observar as transeuntes e experimentar a agitação da vida cosmopolita. A atitude de Mariana é ambígua, pois ao mesmo tempo em que enrubesce ao constatar a admiração dos passantes encontra em um deles “um chapéu bonito, uma linda gravata”. Torna-se mais uma vez evidente a flânerie de Mariana, assentada em um senso crítico ausente em Sofia, que apesar de possuir uma maior experiência com a vida cosmopolita, não sabe ou não se preocupa em analisar criticamente o comportamento das pessoas. A ambiguidade ainda nos revela que Mariana está em uma espécie de entrelugar, uma vez que deseja se libertar mas não sabe o que fazer com seus anseios por liberdade. Este conflito se intensifica quando ela, ao voltar para dentro da sala, encontra seu primeiro namorado:

Este primeiro namorado devia ter agora trinta e três anos. Andara por fora, na roça, na Europa, e afinal na presidência de uma província do sul. Era

mediano de estatura, pálido, barba inteira e rara, muito apertado na roupa. Tinha na mão um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições. Mariana, entretanto, mal pôde vê-lo. Tão confusa ficou, tão desorientada com a presença de um homem que conhecera em especiais circunstâncias, e a quem não vira desde 1877, que não pôde reparar em nada. Estendeu-lhe os dedos, parece mesmo que murmurou uma resposta qualquer, e ia tornar à janela, quando a amiga saiu dali. (ASSIS, 2008, p. 382).

Viçoso é descrito de maneira a sugerir uma possível superioridade em relação a Conrado, pois foi presidente de província e esteve na Europa, características que lhe conferem ares cosmopolitas. O que mais chama a atenção de Mariana é justamente o chapéu do rapaz, “novo, alto preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições”, reforçando a comparação com seu marido, que usa um chapéu baixo, pouco adequado a um bacharel. Todavia, toda esta imponência se desfaz quando o rapaz demonstra dominar apenas os assuntos relacionados à vida frívola na corte fluminense, o que contradiz totalmente a seriedade que sua posição política e administrativa deveria transmitir. Observa-se novamente a crítica, ainda que velada, ao sujeito que vai estudar na Europa e não traz na bagagem nada mais do que ideias de ócio e dissipação, ao contrário da sólida formação intelectual que era dele esperada. Isso é o que parece ter ocorrido com Viçoso, que mesmo tendo transitado pelo mundo moderno, se torna presidente de província e demonstra ainda ter interesse em Mariana, para quem olha de forma lânguida:

Sofia lembrou-se de ser agradável ao ex-presidente, declarando-lhe que era preciso casar também porque em breve estaria no ministério. Viçoso teve um estremeção de prazer, e sorriu, e protestou que não; depois, com os olhos em Mariana, disse que provavelmente não casaria mais... Mariana enrubescou muito e levantou-se. (ASSIS, 2008, p. 383).

Na presença do antigo namorado deixa Mariana ainda mais confusa, o que induz o leitor a pensar na possibilidade de adultério: “a presença de um tal homem atava-lhe os sentidos, lançava-a na luta e na confusão. Tudo culpa do marido. Se ele não teimasse e não caçoasse com ela, ainda em cima, não aconteceria nada. E Mariana, pensando assim, jurava tirar uma desforra.” (ASSIS, 2008, p. 382). A insinuação de infidelidade é, portanto, confirmada, ao lado de uma nostalgia em relação ao lar: “De memória contemplava a casa, tão sossegada, tão bonitinha, onde podia estar agora, como de costume, sem os safanões da rua, sem a dependência

da amiga...” (ASSIS, 2008, p. 382)¹⁶⁰. Este momento da narrativa deixa claro o papel desempenhado pelo narrador no sentido de desfazer as ideias libertárias de Mariana, que, ao contrário de reafirmá-las com convicção, acaba percebendo a dificuldade e até mesmo, a impossibilidade de sustentá-las devido ao estabelecimento de uma percepção crítica em relação ao espaço urbano, percebido como frívolo, superficial e até mesmo, ameaçador. Tal percepção é exacerbada pela conversa de Viçoso e Sofia, da qual Mariana não faz questão de participar:

As melhores toaletes foram descritas por ambos com muita particularidade; depois vieram as pessoas, os caracteres, dois ou três picos de malícia, mas tão anódina, que não fez mal a ninguém. Mariana ouvia-os sem interesse; duas ou três vezes chegou a levantar-se e ir à janela; mas os chapéus eram tantos e tão curiosos, que ela voltava a sentar-se. Interiormente, disse alguns nomes feios à amiga; não os ponho aqui por não serem necessários, e, aliás, seria de mau gosto desvendar o que esta moça pôde pensar da outra durante alguns minutos de irritação. (ASSIS, 2008, p. 383).

Reitera-se a até então sutil rivalidade entre as amigas, expressa pela irritação e pela impaciência de Mariana, que vai novamente até a janela para observar os transeuntes que também a observam da rua. A esquiva da protagonista em relação à vida social é mais uma vez criticada por Sofia, na constatação de que ela “está ficando um bicho do mato.” (ASSIS, 2008, p. 383). A proposta de ir à Câmara dos Deputados acentua ainda mais esta sensação, causando o desespero da moça: “Mariana teimou ainda um pouco; mas teimar contra Sofia – a pomba discutindo com o gavião – era realmente insensatez. Não teve remédio, foi.” (ASSIS, 2008, p. 383). Torna-se novamente clara a existência, expressa pela metáfora da pomba e do gavião, de uma relação de poder entre as duas mulheres, análoga à que se estabelece entre Mariana e Conrado. A visita a um espaço desconhecido acaba por lançar Mariana em um turbilhão de sensações contraditórias, que sintetizam a ambiguidade experimentada por ela ao longo de toda a narrativa:

A alma de Mariana sentia-se cada vez mais dilacerada de toda essa confusão de coisas. Perdera o interesse da primeira hora; e o despeito, que lhe dera forças para um vôo audaz e fugitivo, começava a afrouxar as asas,

¹⁶⁰ Sobre este aspecto, John Gledson afirma que Mariana, assim como Conceição em “Missa do galo”, brinca com a ideia de adultério sem concretizá-lo, em uma postura que se coaduna com a repressão imposta pela sociedade patriarcal da época. (GLEDSON, 2006, p.130). Mais do que isso, a resistência em concretizar uma possível traição advém da postura crítica assumida por Mariana no desenrolar da narrativa, segundo a qual trair o marido por desforra se afigura como solução irrefletida e inadequada para o dilema matrimonial.

ou afrouxara-as inteiramente. E outra vez recordava a casa, tão quieta, com todas as coisas nos seus lugares, metódicas, respeitadas umas com as outras, fazendo-se tudo sem atropelo, e, principalmente, sem mudança imprevista. E a alma batia o pé raivosa... Não ouvia nada do que o Viçoso ia dizendo, conquanto ele falasse alto e muitas coisas fossem ditas para ela. Não ouvia, não queria ouvir nada. Só pediu a Deus que as coisas andassem depressa. Chegaram à Câmara e foram para uma tribuna. O rumor das saias chamou a atenção de uns vinte deputados, que restavam, escutando um discurso de orçamento. Tão depressa o Viçoso pediu licença e saiu, Mariana disse rapidamente à amiga que não lhe fizesse outra.

- Que outra? – perguntou Sofia.

- Não me pague outra peça como esta de andar de um lugar para outro feito maluca. Que tenho eu com a Câmara? que me importam os discursos que não entendo? (ASSIS, 2008, p. 383-384).

Este trecho mostra o arrefecer do despeito de Mariana em relação ao marido, em um processo de reencontro consigo mesma e com as coisas que mais valoriza. Em sua fala, a protagonista questiona o seu (não) pertencimento a um ambiente masculino como a Câmara dos Deputados, afirmando implicitamente que mulheres não devem se intrometer em assuntos de homens. Ao dizer que não compreende o discurso parlamentar, Mariana simbolicamente admite não entender o universo masculino, assim como não compreendera o discurso de Conrado acerca da “metafísica do chapéu”, ainda que paradoxalmente tenha entendido a sua função, que era rebaixá-la. Assim sendo, o que se percebe é que a protagonista havia entendido só aquilo que lhe interessava e lhe convinha para construir, na sua própria cabeça, ideias de desforra conjugal que, no final da narrativa, demonstrarão ser infundadas. O narrador em terceira pessoa desempenha novamente um papel relevante neste sentido, pois, ao conseguir acessar os pensamentos da protagonista, denuncia a fragilidade de seus anseios por liberdade, que começam a ser relativizados a partir da percepção de que ela não deveria ter sido tão inflexível com seu marido.

Todos estes aspectos apontam, pelo menos a princípio, para um retorno de Mariana ao estado de espírito existente antes da briga conjugal, como se a personagem estivesse simplesmente voltando a ser a mulher dócil e submissa que sempre fora. Contudo, na visão de Luiz Roncari o que se observa não é propriamente um retorno, e sim “um ganho de consciência de sua condição, o que podia significar um trânsito do *em si* ao *para si*, como primeiro passo necessário para sua negação e posterior afirmação.” (RONCARI, 2006, p. 101). Dessa maneira, descobrimos que Mariana não é propriamente uma mulher submissa ao marido, mas uma pessoa afeita à ordem e à conservação das coisas em seus devidos lugares,

característica esta que em um primeiro momento reveste seu comportamento de uma aura de subserviência desmentida pelo desenrolar dos acontecimentos. Além disso, pode-se interpretar a suposta negação dos anseios de liberdade como um sinal de que a inversão de papéis que está na base destes mesmos anseios não seria o melhor caminho para um matrimônio feliz, que se assentaria muito mais na igualdade entre marido e esposa do que nas atitudes revanchistas que não conduzem a nenhuma libertação efetiva.

A surpresa dos deputados ao ouvir “o rumor de saias” remete justamente ao estranhamento em relação à presença feminina no espaço masculino, que é questionada pela própria Mariana na reprimenda direcionada a Sofia. Esta garante que quer restituir à amiga “a posse de si mesma”, o que é extremamente irônico se pensarmos que Mariana se sente ainda mais oprimida na presença dela, ainda que seu objetivo ao sair pelas ruas do Rio de Janeiro fosse bem diferente. O trecho reproduzido a seguir corresponde ao ponto máximo do tensionamento entre esfera pública e esfera privada, materializado na dúvida de Mariana em relação à importância de sua briga com Conrado e no questionamento de sua postura libertária:

A dúvida começou mesmo a entrar nela. Tinha razão no pedido ao marido; mas era caso de doer-se tanto? era razoável o espalhafato? Certamente que as ironias dele foram cruéis; mas, em suma, era a primeira vez que ela lhe batera o pé, e, naturalmente, a novidade irritou-o. De qualquer modo, porém, fora um erro ir revelar tudo à amiga. Sofia ia talvez contá-lo a outras... Esta ideia trouxe um calafrio a Mariana; e a indiscrição da amiga era certa; tinha-lhe ouvido uma porção de histórias de chapéus masculinos e femininos, coisa mais grave do que uma simples briga de casados. (ASSIS, 2008, p. 384).

Ao raciocinar dessa forma, Mariana faz prevalecer a condição de mulher leal ao marido, demonstrando estar arrependida de ter questionado o uso do chapéu baixo. Ela se arrepende até mesmo de ter contado para Sofia o motivo da briga, por medo de que a amiga fosse contá-lo para outras pessoas. A ideia de traição, insinuada pela fala de Sofia, lhe parece abominável, o que diverge da perspectiva assumida horas atrás, em que a infidelidade se lhe afigurava como uma desforra conjugal. Nesse sentido, é curioso observar que o desencanto em relação à vida privada origina uma postura que é também questionada, fazendo surgir um novo desencanto, desta vez com a vida pública, que Mariana descobre ser marcada pela superficialidade e pela ostentação. É com base neste movimento que Mariana irá

questionar suas próprias atitudes, reforçando não só a perturbação trazida pelo espaço urbano como também a necessidade de adotar um comportamento condizente não com um conservadorismo na concepção de mulher, mas com a conquista de sua própria autonomia como mulher. Tal autonomia está centrada na conquista do senso crítico e na capacidade de fazer escolhas por si própria independente das influências paternas ou da amiga Sofia, que se revelam infrutíferas no sentido de formar uma consciência aguda e perspicaz acerca da condição feminina na sociedade.

Em “Três conseqüências”, também se opera uma substancial alteração na visão de mundo da protagonista, que apesar de retornar para o campo, começa a sentir “saudades da corte”:

A vida agitada da corte perpassava no espírito da moça como um espetáculo mágico. Ela via as damas que desciam ou subiam a rua do Ouvidor, as lojas, os rapazes, os bondes, os carros; via as lindas chácaras dos arredores, onde a natureza se casava à civilização, lembrava-se da sala de jantar da prima, ao rés-do-chão, dando para o jardim, com dois rapazes à mesa – os tais dois que a requestaram à toa. E ficava triste, custava-lhe fechar os olhos. (ASSIS, 2008, p. 124).

As sensações experimentadas por Mariana Vaz são muito semelhantes àquelas vivenciadas por Camilo Seabra em “A parasita azul”. Ao retornar para a fazenda, a jovem viúva passa a sentir uma espécie de “nostalgia do exílio”, confirmando sua vocação para a vida cosmopolita e assinalando a necessidade de mudar de vida e de estado civil. Indicativo disso é o fato de que Mariana, ao receber o juiz municipal em sua casa, está usando o primeiro “dos vestidos de luto aliviado”, descrito como “escuro, muito escuro, com fitas pretas e tristes; mas ficava-lhe tão bem! Desenhava-lhe o corpo com tanta graça, que aumentava a graça dos olhos e da boca.” (ASSIS, 2008, p. 124). Sobressai neste trecho o já citado tensionamento entre a viuvez, representada pela cor preta do vestido, e a juventude, representada pela graça dos olhos e da boca. Reforça-se, dessa forma, o caráter mistificador do vestuário, que assim como o chapéu baixo de Conrado Seabra, não se configura como expressão real da personalidade do indivíduo.

A predisposição de Mariana Vaz para um novo enlace matrimonial se verifica no excerto a seguir, em que ela compara o juiz municipal, um dos candidatos a consorte, com os homens que conhecera na corte: “Mariana notou que ele não tinha as finezas dos dois rapazes da casa da prima, nem mesmo o tom elegante dos

outros da rua do Ouvidor; mas achou-lhe em troca muita distinção e gravidade.” (ASSIS, 2008, p. 124). Dois dias depois, o juiz vai novamente visitá-la e ela percebe em seu colete “alguma coisa análoga aos coletes da rua do Ouvidor.” Tal impressão se repete no dia do aniversário da tia de Mariana, quando a moça nota que “as gravatas do juiz municipal eram semelhantes às da rua do Ouvidor.” (ASSIS, 2008, p. 124). Percebe-se, portanto, que o ambiente citadino se torna uma referência de gosto e de elegância para a moça, cujo interesse pelo juiz é moldado por dados externos, relacionados a uma experiência cosmopolita da qual ela não deseja mais se libertar.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a semelhança entre o vestuário do pretendente de Mariana e o dos homens da corte acaba por anular a dicotomia campo *versus* cidade, centrando o foco na experiência individual, uma vez que as diferenças entre um ambiente e outro se assentariam muito mais nos indivíduos do que nos espaços em si. Dessa maneira, a estadia na corte serviria apenas como um pretexto para fazer com que Mariana saísse de seu estado de viuvez, algo que lhe é socialmente exigido, conforme expresso nas falas da tia e das amigas, e talvez inconscientemente desejado. De qualquer forma, “Três conseqüências” acaba trazendo à tona um fascínio pela cidade moderna, capaz de engendrar novas experiências no plano pessoal e proporcionar o reencontro do sujeito consigo mesmo, reencontro este materializado na aceitação de um novo matrimônio que, apesar de recusado em um primeiro momento, é desejado com ardor, dada a rapidez com que Mariana aceita a corte do juiz municipal.

Em “Capítulo dos chapéus”, a angústia de Mariana chega ao fim quando ela está a caminho de casa, tendo se libertado da presença e da influência de Sofia:

Mariana respirou. A rola estava livre do gavião. Levava a alma doente dos encontros, vertiginosa da diversidade de coisas e pessoas. Tinha necessidade de equilíbrio e saúde. A casa estava perto; à medida que ia vendo as outras casas e chácaras próximas, Mariana sentia-se restituída a si mesma. Chegou finalmente; entrou no jardim, respirou. Era aquele o seu mundo; menos um vaso, que o jardineiro trocara de lugar.
- João, bota este vaso onde estava antes – disse ela. (ASSIS, 2008, p. 385).

Contrariando a perspectiva de Sofia, Mariana, ao chegar em casa, sente-se “restituída a si mesma”, o que confirma a ironia presente no discurso daqueles que acreditam em uma forma de libertação que pode não ser boa para todas as pessoas.

A índole acomodada da protagonista se manifesta quando ela encontra um vaso fora do lugar e pede para que o jardineiro o devolva ao seu local de origem, o que, para Luiz Roncari, simbolizaria a condição da mulher na sociedade patriarcal: “Machado, como grande leitor dos clássicos, sabia que a representação da mulher na sociedade patriarcal grega era a do vaso, onde o homem plantava a semente que iria perpetuar a linhagem masculina.” (RONCARI, 2006, p. 100). Ao pedir que um homem, no caso o jardineiro, coloque o vaso no lugar certo, Mariana daria a entender, ainda que simbolicamente, que a mulher deve ser colocada em seu lugar, garantindo não só a perpetuação da espécie como também o sossego e a paz conjugais. No entanto, o que o excerto acima revela não é necessariamente a submissão de Mariana à ordem patriarcal, mas o seu gosto pela ordem e pela manutenção de certos valores, traço este que se materializa na organização da casa, em um nítido contraponto em relação à desorganização observada no ambiente urbano:

Mariana sentou-se primeiro, em diferentes lugares, olhando bem para todas as coisas, tão quietas e ordenadas. Depois de uma manhã inteira de perturbação e variedade, a monotonia trazia-lhe um grande bem, a nunca lhe pareceu tão deliciosa. Na verdade, fizera mal... Quis recapitular os sucessos e não pôde; a alma espreguiçava-se toda naquela uniformidade caseira. Quando muito, pensou na figura do Viçoso, que achava agora ridícula, e era injusta. Despiu-se lentamente, com amor, indo certa a cada objeto. Uma vez despida, pensou outra vez na briga com o marido. Achou que, bem pesadas as coisas, a principal culpa era dela. Que diabo de teima por causa de um chapéu, que o marido usara há tantos anos? Também o pai era exigente demais... (ASSIS, 2008, p. 385).

O trecho acima nos mostra que a ambiguidade sentida por Mariana durante toda a narrativa se esvai a partir da percepção de que o lar oferece maior conforto e segurança, o que a faz questionar os motivos pelos quais brigara com o marido. Tal questionamento se manifesta, por exemplo, na ideia de que a imagem de Viçoso lhe é ridícula, uma vez que se coaduna com a frivolidade e a ostentação da vida citadina. Em um primeiro momento, poderíamos afirmar que a narrativa aponta para a manutenção dos valores da sociedade patriarcal, expressos na culpa sentida pela protagonista ao implicar com o chapéu do marido, chapéu este que, ela descobre, não passa de um simples adereço. No entanto, tal interpretação é invalidada com a chegada de Conrado, que havia trocado de chapéu a pedido da esposa:

Conrado entrava lentamente, olhando para a direita e a esquerda, com o chapéu na cabeça, não o famoso chapéu do costume, porém outro, o que a mulher lhe tinha pedido de manhã. O espírito de Mariana recebeu um choque violento, igual ao que lhe dera o vaso do jardim trocado – ou ao que lhe daria uma lauda de Voltaire entre as folhas da *Moreninha* ou de *Ivanhoe*... Era a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida. Não, não podia ser esse chapéu. Realmente, que mania a dela exigir que ele deixasse o outro que lhe ficava tão bem? E que não fosse o mais próprio, era o de longos anos; era o que quadrava à fisionomia do marido... (ASSIS, 2008, p. 385).

A troca nos mostra que Conrado, apesar de sua índole voluntariosa e autoritária, havia aceitado o conselho da mulher. Esta aceitação nos revela a possibilidade de se relativizar a mentalidade patriarcal, o que corrobora a ideia, presente no discurso acerca da “metafísica do chapéu”, de que homem e chapéu, e alegoricamente homem e mulher, podem complementar um ao outro. A relativização, contudo, não é aceita por Mariana, que fica chocada com a modificação e exige que o marido volte a usar o chapéu antigo: “Escuta uma coisa (...) Bota fora esse; antes o outro.” (ASSIS, 2008, p. 386).

De maneira surpreendente, o conto nos mostra que, se não é possível interpretá-lo como um libelo feminista radical, também não é possível considerá-lo como um texto que veicula uma ideologia patriarcal ou conservadora em relação ao casamento e aos papéis de homem e mulher, uma vez que tanto Conrado quanto Mariana voltam atrás em suas opiniões. Ao fazer isso, os dois personagens dão a entender que não se deve agir por impulso e/ou por influência alheia, o que evidencia que “Capítulo dos chapéus” não trabalha necessariamente com um problema da mulher e sim com os problemas advindos das relações entre indivíduos vivendo em sociedade, entre eles a ausência do senso crítico e da reflexão prévia à tomada de decisões, que acabam comprometendo o diálogo e inviabilizando mudanças benéficas e necessárias. A mudança efetiva na condição feminina não estaria, portanto, na inversão de papéis e sim em um equilíbrio de percepções, em que o marido mostra que a opinião da esposa tem valor e merece atenção, ao passo que a esposa reconhece que fora um erro tentar mudar a aparência de seu marido. Assim sendo, a superfície aparentemente conservadora da narrativa se esvai, dando lugar a uma solução que reflete muito mais a igualdade entre os sexos do que a dominação masculina ou o desejo de libertação feminina.

“Três conseqüências” se encerra com o novo casamento de Mariana Vaz, juntamente com a percepção, por parte da tia da protagonista, de que o espaço

urbano fora capaz de alterar sua mentalidade: “A tia, experiente e filósofa, acreditou e fez crer que, se Mariana não tem vindo em pessoa comprar os vestidos, ainda agora estaria viúva; a rua do Ouvidor e os teatros restituíram-lhe a ideia matrimonial.” (ASSIS, 2008, p. 124). O trecho acima nos dá a entender que a cidade proporcionara a Mariana um reencontro com suas mais íntimas e profundas aspirações, especialmente se considerarmos que a ideia de um novo matrimônio, aparentemente recusada pela protagonista, permanece latente ao longo de toda a narrativa. É curioso observar que a protagonista tenta associar seu casamento com o juiz municipal, que conhecera no campo, a uma nova vida na cidade:

Parece que era assim mesmo porque o jovem casal pouco tempo depois vendeu a fazenda e veio para cá. Outra consequência da vinda à corte: - a tia ficou com os vestidos. Que diabo fazia Mariana com tanto vestido escuro? Deu-os à boa velha. Terceira e última consequência: um pequerrucho. Tudo por ter vindo ao atrito da felicidade alheia. (ASSIS, 2008, p. 124).

O último parágrafo da narrativa sinaliza a mudança definitiva na vida de Mariana, que abre mão da aparentemente obstinada condição de viúva para se casar outra vez. A doação dos vestidos é algo simbólico, pois remete à incorporação do novo estado civil e da existência cosmopolita que tem lugar a partir do matrimônio. Ao se mudar com o novo marido para a cidade, a protagonista demonstra aderir totalmente à transformação, pois se liberta de estruturas tradicionais, social e economicamente falando, para ir ao encontro de uma forma de vida que se coaduna com a novidade e porque não dizer, com a própria modernidade. Com base nestas informações, podemos interpretar “Três consequências” como uma narrativa que trabalha com um apego obstinado ao passado, que se esvai a partir do momento em que Mariana Vaz entra em contato com uma forma moderna de existência, que acaba lhe proporcionando um reencontro consigo mesma e lhe oferecendo novas experiências, que não seriam aproveitadas se ela permanecesse presa às lembranças do finado marido e à tradicional estrutura econômica simbolizada pela fazenda onde residia.

A cena final de “Capítulo dos chapéus” é verdadeiro prelúdio de uma paz conjugal que não se conquista com inversão de papéis ou vinganças irrefletidas, e sim com o entendimento e a aceitação do cônjuge: “- Então, passou? – perguntou ele, enfim, cingindo-lhe a cintura. – Escuta uma coisa – respondeu ela com uma

carícia divina. – Bota fora esse; antes o outro.” (ASSIS, 2008, p. 386). Com base neste trecho, inverte-se a noção de que Sofia é sábia e Mariana ingênua, considerando que esta última, na sua simplicidade e intensa ligação com a vida privada, consegue encontrar, por si mesma, uma solução satisfatória para o conflito matrimonial. Da mesma forma que Conrado não faz o que seria esperado de um patriarca, Mariana não age como Sofia ou as outras mulheres casadas que usam a infelicidade doméstica como desculpa para trair o marido ou ir em busca das novas sensações proporcionadas pela vida cosmopolita.

Conforme já analisado nos capítulos anteriores, os contos de Machado de Assis veiculam uma perspectiva caracterizada pela liquefação e pela fluidez, expressas na problematização constante de posições que nunca podem ser interpretadas de maneira fechada e categórica. Isto pode ser observado tanto em “Capítulo dos chapéus” quanto em “Três conseqüências”, nos quais as identidades e as posições assumidas pelos sujeitos dentro da esfera social estão sempre, nas palavras de Bauman, “num estado de constante transgressão.” (BAUMAN, 2001, p. 37). A interpenetração entre vida pública e vida privada é também um indicativo de fluidez, sendo que “para o indivíduo, o espaço público não é muito mais do que uma tela gigante em que as aflições privadas são projetadas sem cessar, sem deixarem de ser privadas ou adquirirem novas qualidades coletivas no espaço de ampliação.” (BAUMAN, 2001, p. 49). Nos contos analisados, a rua do Ouvidor se torna a “tela gigante” da qual fala Bauman, de maneira que os dilemas das duas Marianas se transformam nos dilemas de uma coletividade feminina, constituída, por exemplo, pelas leitoras empíricas de *A Estação*.

Com base na análise de “A parasita azul”, “O carro n.13”, “Capítulo dos chapéus” e “Três conseqüências”, é possível perceber uma evolução no pensamento machadiano no que diz respeito à maneira de se abordar as dicotomias Brasil/Europa, campo/cidade, esfera pública/esfera privada, e centro/periferia. Nas duas primeiras narrativas, o indivíduo ainda está muito pouco preparado para aceitar e compreender a modernidade, apesar de o final de “A parasita azul” oferecer um vislumbre de que tal compreensão começa a se instalar a partir da percepção de que Paris talvez não tenha a relevância que Camilo Seabra tivesse imaginado a princípio. Assim sendo, a referência estrangeira permanece apenas como hábito e não como idealização, mostrando que o sujeito é capaz de, pelo menos, começar a perceber a modernidade que ele acreditava estar fora de seu país.

Em “Capítulo dos chapéus”, a personagem central, ao contrário de Camilo e Amaro, consegue articular um pensamento crítico acerca de sua condição, o que lhe dá segurança para fazer uma escolha que não é baseada no deslumbramento em relação à metrópole ou na sedução que a libertação feminina exerce sobre a mulher. Ao fazer isso, a protagonista recusa o modelo de modernidade importado da Europa e representado pela Revolução Francesa, mostrando que uma outra modernidade pode ser vislumbrada no Brasil, uma modernidade assentada em uma autêntica igualdade de percepções e não em pífios desejos revanchistas. É importante observar, nesse sentido, que tanto Mariana Seabra quanto Mariana Vaz se mostram independentes e autônomas na hora de fazer suas opções, sem agir por influência de terceiros ou com base no fascínio das soluções apressadas e irrefletidas. É como se as personagens criassem seu próprio modelo de modernidade, um modelo que dialoga criticamente com a cultura estrangeira e com as percepções dos outros, ainda que tais percepções, pelo menos a princípio, influenciem as suas ações. As narrativas apontam, assim, para a existência de um sujeito que, no Brasil de fins do século XIX, já se encontrava amadurecido para perceber a modernidade e para compreender sua inserção em um contexto moderno sem assimilar passiva e acriticamente os modelos estrangeiros.

É com base nas reverberações de Poe e Baudelaire que Machado de Assis consegue construir uma percepção crítica e irônica acerca dos tensionamentos entre campo e cidade, Brasil e França, nacional e estrangeiro, que nos dão pistas dos dilaceramentos sociais, políticos e culturais que fazem parte da estrutura social brasileira do século XIX. A modernidade de Machado também se assenta na habilidade em retratar estas tensões, o que o transforma em um escritor com “sentimento íntimo”, um verdadeiro “homem do seu tempo e do seu país”, conforme havia preconizado em “Instinto de nacionalidade”. A postura machadiana em relação à realidade brasileira de sua época transparecerá nos contos “O rei dos caiporas”, “João Fernandes” e “Pai contra mãe”, que retratam a inserção do sujeito no mundo do trabalho. Este tema evidencia, de maneira bastante explícita, que o contexto brasileiro, apesar de marcado por especificidades em sua formação, já sentia com toda a força os efeitos da modernidade, fossem eles negativos ou positivos, desmentindo as recorrentes representações de nação periférica, atrasada e desvinculada do contexto moderno global.

4 “PAI CONTRA MÃE”, “JOÃO FERNANDES” E O “REI DOS CAIPORAS”: TRABALHO, MISÉRIA E FAVOR EM MEIO AO TURBILHÃO DA MODERNIDADE

Poe, Baudelaire e Machado de Assis retrataram a modernidade em muitos de seus aspectos, o que proporciona ao leitor (e também ao pesquisador) a possibilidade de esmiuçar as mais diversas facetas desta mesma modernidade, considerando os contextos de produção de suas obras. O que se destaca, com base em tudo o que foi analisado até o presente momento, é uma perspectiva que põe em evidência os tensionamentos relativos ao moderno, materializados em uma tendência a criticar e expor os problemas decorrentes de uma existência cosmopolita, marcada pela superficialidade, pelos relacionamentos passageiros e por crenças arraigadas a respeito da modernidade, conforme analisamos em “O homem das multidões”, “Só!”, “Quadros parisienses”, “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”. A postura crítica se verifica sobretudo na ficção de Machado de Assis, que percebe de forma lúcida não só o trânsito entre Brasil e Europa, como em “A parasita azul” e “O carro n.13”, mas também a inversão dos papéis masculino e feminino que emerge com as novas configurações matrimoniais, como em “Capítulo dos chapéus”. Os problemas trazidos pela modernização tornam-se ainda mais evidentes nas descrições da pobreza e do mundo do trabalho, temas que também serão explorados pelos três autores. Tanto “Quadros parisienses” quanto “O homem das multidões” trazem, ao lado do interesse pela grande metrópole, a noção de que a modernidade pode ser algo devastador e problemático, em especial para as classes mais desfavorecidas da população.

Na obra de Machado de Assis, a pobreza e as relações de trabalho serão tematizadas de forma diretamente relacionada às configurações históricas, sociais e identitárias no Brasil de fins do século XIX e início do século XX, presentes em narrativas como “O rei dos caiporas”, de 1870, “João Fernandes”, de 1894, e “Pai contra mãe”, pertencente ao volume *Relíquias de casa velha*, de 1906. Cabe ressaltar que, apesar de ser nossa intenção focalizar os contos de Machado, a fim de perceber como as representações da pobreza e do trabalho são construídas, retomaremos as interlocuções com Poe e Baudelaire, na medida em que elas nos auxiliam a compreender as maneiras pelas quais os efeitos negativos da modernidade são colocados à mostra.

4.1 E a modernidade finalmente se mostra: pobreza e trabalho na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil da *Belle Époque*

Conforme exposto no primeiro capítulo, a modernidade trouxe uma série de avanços nas mais diversas áreas da sociedade, tendo a urbanização e a industrialização como dois de seus elementos fundamentais. Eric Hobsbawm, no já citado *A era do capital*, enfatiza que o florescimento das classes mais altas foi paralelo ao empobrecimento das classes mais baixas, sendo que

Para os planejadores das cidades, os pobres eram uma ameaça pública, suas concentrações potencialmente capazes de se desenvolver em distúrbios deveriam ser cortadas por avenidas e bulevares, que levariam os pobres dos bairros populosos a procurar habitações em lugares não especificados, mas presumidamente mais sanitizados e certamente menos perigosos (...) Para os construtores e empreendedores, os pobres eram um mercado que não dava lucro, comparado ao dos ricos com seus negócios especializados e distritos de comércio, e também às sólidas casas e apartamentos para a classe média ou subúrbios em expansão. (HOBBSAWM, 2012, p. 322).

Os efeitos negativos da modernização europeia se fizeram sentir na formação de bolsões de pobreza e na assustadora situação dos trabalhadores pobres, que estavam “a uma distância mínima do miserável”, e viam “a insegurança como constante e real.” (HOBBSAWM, 2012, p. 336). A insegurança de fato dominava a vida laboral no século XIX, uma vez que o trabalhador assalariado não sabia quanto tempo duraria o seu emprego atual, ou, se viesse a perdê-lo, em que condições conseguiria arranjar outro. Para Hobsbawm,

Eram três as possibilidades abertas aos pobres que se encontravam à margem da sociedade burguesa e não mais efetivamente protegidos nas regiões ainda inacessíveis da sociedade tradicional. Eles poderiam lutar para se tornarem burgueses, poderiam permitir que fossem oprimidos ou então poderiam se rebelar. A primeira possibilidade (...) não era só tecnicamente difícil para quem carecia de um mínimo de bens ou de instrução, como era também profundamente desagradável. A introdução de um sistema individualista puramente utilitário de comportamento social, a selvagem anarquia da sociedade burguesa, teoricamente justificada por seu lema “cada um por si e Deus por todos”, parecia aos homens criados nas sociedades tradicionais pouco melhor do que a maldade desenfreada. (HOBBSAWM, 2012, p. 320).

A rejeição ao caráter selvagem e anárquico assumido pelos processos de acumulação de riqueza seria mais um fator determinante para o surgimento da pobreza entre os homens criados nas sociedades tradicionais, que, sem uma

instrução mínima que tornasse possível a sua ascensão, acabaram ficando à margem da sociedade moderna capitalista. Nos Estados Unidos, por outro lado, a criação de uma cultura de prosperidade e enriquecimento foi tão marcante que se chegou até mesmo a pensar que a pobreza não existisse no país. A imigração europeia, aliada à grande expansão territorial e a um extraordinário progresso, despertaram a atenção da Europa, originando o que Hobsbawm chamou de “milagre técnico do planeta”. (HOBSBAWM, 2012, p. 216). Por não possuir uma aristocracia de sangue, e por receber, a partir de 1848, uma quantidade maciça de imigrantes europeus que desembarcavam em busca de oportunidades, os Estados Unidos construíram a imagem de um país onde o trabalhador poderia facilmente enriquecer e fazer-se a si mesmo, o que originou a figura do *self-made man*, tão cara ao capitalismo moderno. Na década de 1840, período em que Poe atingiu o ápice de sua produção literária, os norte-americanos já se encontravam bastante desenvolvidos em termos de industrialização e também de urbanização, com um aumento populacional de 4 para 23 milhões de habitantes entre 1790 e 1850. (HOBSBAWM, 2012, p. 271). Para se ter uma ideia, os Estados Unidos quase superaram a Inglaterra quanto à posse da maior frota mercante, além de terem multiplicado seu sistema viário em mais de oito vezes – “de 21.000 milhas em 1800 para 170.000 em 1850.” (HOBSBAWM, 2012, p. 273). Assim, é de se compreender a construção de um imaginário que relacionava a América do norte à prosperidade e à quase total falta de pobreza, imaginário este que se tornou recorrente nos manuais clássicos de história dos Estados Unidos.

Howard Zinn, em obra que trata da formação do povo norte-americano, desmente a propalada versão histórica tradicional com dados que lançam uma luz significativa sobre a situação das classes menos favorecidas no país:

Em Nova York, era possível ver os pobres deitados nas ruas rodeados pelo lixo. Não existiam bueiros nas favelas, e a água suja drenada dentro de quintais, alamedas e porões onde viviam os mais pobres trouxe a febre tifóide em 1837 e a tifo em 1842. Quando houve a epidemia de cólera em 1832, os ricos deixaram a cidade, ao passo que os pobres acabaram ficando e morrendo. Não se contava com os pobres enquanto aliados políticos do governo, mas eles estavam lá – como os escravos e os nativos – normalmente invisíveis, uma ameaça caso conseguissem expandir-se (...) ¹⁶¹ (ZINN, 1995, p. 213, tradução minha).

¹⁶¹ In New York you could see the poor lying in the streets with the garbage. There were no sewers in the slums, and filthy water drained into yards and alleys, into the cellars where the poorest of the poor lived, bringing with it a typhoid epidemic in 1832, the rich fled the city; the poor stayed and died. These

Com base na citação acima, percebe-se que a situação dos mais desfavorecidos nos Estados Unidos não era muito diversa daquela encontrada em Londres e Paris, devido ao rápido avanço de um capitalismo e de uma modernidade que, por privilegiar as classes mais altas, acabaram causando a revolta dos trabalhadores, conforme sinaliza este pequeno depoimento de um jovem sapateiro na Filadélfia em 1827: “Somos oprimidos de todos os lados – trabalhamos duro para que os outros usufruam dos confortos da vida, enquanto nós mesmos obtemos apenas uma mísera porção, e ainda assim ficamos na dependência da vontade dos empregadores.”¹⁶² (ZINN, 1995, p. 216, tradução minha). Protestos deste tipo começaram a se tornar cada vez mais frequentes, especialmente por conta dos seguintes fatores: “A industrialização, as cidades lotadas, as longas horas em fábricas, as repentinas crises econômicas que elevaram os preços, levando ao desemprego, a falta de água e comida, os invernos congelantes, as altas temperaturas dos cortiços no verão, as epidemias, as mortes de crianças (...)”¹⁶³ (ZINN, 1995, p. 216, tradução minha). E todos estes efeitos se fizeram sentir nas cidades em rápida expansão, entre elas Nova York, que, ainda de acordo com dados levantados por Zinn, pulou de 13.000 habitantes em 1820 para um milhão em 1860. (ZINN, 1995, p. 213).

A crise de 1837 veio a piorar ainda mais a situação dos pobres e das classes trabalhadoras, uma vez que os preços da farinha, do carvão e da carne de porco atingiram proporções exorbitantes, ao passo que as taxas de desemprego só aumentavam. Até mesmo as mulheres operárias começaram a se rebelar contra sua situação precária, como mostra a sucessão de greves ocorridas na indústria têxtil de Massachussets. (ZINN, 1995, p. 223). Em meio a este contexto turbulento, sobressai a figura do trabalhador livre, que Zinn acredita ter sido negligenciada pelos manuais de história norte-americana. Muitos deles, assim como nas nações europeias e no Brasil, viviam em condições degradantes, sendo equiparados aos escravos e sofrendo a concorrência dos imigrantes irlandeses em empregos diversos. (ZINN, 1995, p. 230). Segundo John Ashworth, o período que compreende os anos de 1820

poor could not be counted on as political allies of the government. But they were there – like slaves, or Indians – invisible ordinarily, a menace if the rose (...)

¹⁶² “We find ourselves oppressed on every hand – we labor hard in producing all the comforts of life for the enjoyment of others, while we ourselves obtain but a scanty portion, and even that in the present state of society depends on the will of employers.”

¹⁶³ “The new industrialism, the crowded cities, the long hours in the factories, the sudden economic crises leading to high prices and lost jobs, the lack of food and water, the freezing winters, the hot tenements in the summer, the epidemics of disease, the deaths of children (...)”

e 1850 nos Estados Unidos assiste à crescente compatibilidade entre democracia e trabalho assalariado, que passou a ser visto como algo indispensável à sociedade norte-americana. Ainda na visão do autor, a condição do trabalhador livre no país não era muito diferente da do escravo, sendo que a liberdade deste mesmo trabalhador não se observava no contexto da vida prática, caracterizada pelas demandas capitalistas que a restringiam. (ASHWORTH, 1995). Sobre este aspecto, Edward Pessen afirma que:

(...) o abismo econômico entre negros escravos e trabalhadores brancos livres no norte e no sul de antes da Guerra de Secessão era menor do que pensavam os historiadores. Evidências em relação às condições de trabalho enfrentadas pelos brancos do norte e pelos escravos do sul demonstram que houve diminuição nos reais salários dos trabalhadores nortistas em meados do século XIX, sem falar na piora das condições de trabalho, na redução da estabilidade no emprego, na subvalorização das habilidades profissionais, e na insegurança e precariedade cada vez maior de suas vidas.¹⁶⁴ (PESSEN, 1980, p. 1124, tradução minha).

Torna-se, assim, possível não apenas aproximar Brasil e Estados Unidos no tocante à existência da escravidão como também relativizar as tão propaladas diferenças entre norte e sul americanos, considerando que as condições econômicas de brancos livres e negros escravos não eram muito diferentes entre si. A situação de vida do próprio Poe é bastante sintomática deste estado de coisas. Tendo sido deserdado por seu pai adotivo, dono de uma grande fortuna sulista, Poe foi obrigado a se tornar ele mesmo um trabalhador que dependia da publicação de seus textos para garantir a sua sobrevivência e a de sua família, formada por sua prima e esposa Virginia e por sua tia e sogra Maria Clemm. As dificuldades enfrentadas por Poe e Virginia transparecem em carta do próprio autor, escrita durante uma viagem a Nova York em 7 abril de 1844 e direcionada à sra. Clemm, na qual ele descreve uma refeição abundante, muito diferente daquelas que costumavam ter em seu cotidiano:

Noite passada, na ceia, tomamos o melhor chá que se poderia tomar, um chá quente e forte – com pão de trigo e centeio – queijo – biscoitos, dois pratos grandes de presunto e dois de vitela fria, que estava empilhada

¹⁶⁴ (...) the economic gap between enslaved black and free white workers in antebellum North and South was narrower than historians once thought. Evidence bearing on the conditions of white Northern as well as black Southern labor demonstrates that during the middle decades of the nineteenth century the real wages of Northern workingmen declined and their living conditions remained bleak, their job security was reduced, their skills were increasingly devalued, and in many respects their lives become more insecure and precarious.

como montanha, com pedaços grandes dos biscoitos e mais outras coisas em quantidades exageradas. Não temos medo de passar fome aqui.¹⁶⁵
(POE, apud THOMPSON, 2004, p. 36, tradução minha).

Em outro trecho da mesma carta, Poe declara que está há dias sem beber e que vai tentar um empréstimo no dia seguinte, a fim de remeter à tia uma pequena quantia em dinheiro: “Assim que eu conseguir dinheiro o suficiente, lhe enviarei.”¹⁶⁶ (POE, apud THOMPSON, 2004, p. 36, tradução minha). Com base nestas informações, pode-se deduzir a importância do trabalho assalariado na vida do escritor, trabalho este que dependia do exercício de sua criatividade enquanto artista. Fabiana de Lacerda Vilaço, em sua pesquisa sobre a figuração da história no conto “Os crimes da rua Morgue”, afirma que o famoso ensaio “A filosofia da composição” deixa claro que a escrita literária era vista por Poe como um trabalho, dada a percepção de que a poesia deveria ser produto de uma elaboração racional do artista. (VILAÇO, 2012, p. 82). Para desenvolver seu raciocínio, Vilaço leva em conta a superprodução de contos entre os anos de 1837 e 1843, que teria ocorrido por conta da pressão do mercado editorial que governava a produção de Poe. Daí ser possível perceber a obra deste escritor como “consequência das forças econômicas em atuação no seu tempo; o próprio estabelecimento do conto como nova forma literária relaciona-se com tal contexto, marcado, mais especificamente, pelo período de crise que durou de 1837 a 1843 nos Estados Unidos.” (VILAÇO, 2012, p. 33-34).

Apesar de não viver apenas da publicação de seus textos pelo fato de ser funcionário público e burocrata, Machado de Assis também não deixava de ser um profissional das letras, estando sujeito, ainda que em menor grau, a certas vicissitudes do mundo do trabalho. Tais vicissitudes podem ser observadas na década de 1870, quando Machado assina um contrato com o editor Garnier, que se comprometia a lhe enviar três romances. Na visão de Valentim Faccioli, “tudo leva a crer que esse contrato fora assinado para que Machado conseguisse um adiantamento em dinheiro às vésperas do casamento.” (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 28). Ainda de acordo com Faccioli:

¹⁶⁵ “Last night, for supper, we had the nicest tea you ever drank, strong & hot – wheat bread & rye bread – cheese – tea-cakes (elegant) a great dish (2 dishes) of elegant ham, and 2 of cold veal, pile up like a mountain and large slices of the cakes, and every thing in the greatest profusion. No fear of starving here.”

¹⁶⁶ “The very instant I scrape together enough money I will send it on.”

Vê-se, aí, não só um homem ambicioso enquanto escritor, como consciente de seu ofício, agindo profissionalmente e, dentro das peculiares condições de mercado que o obrigavam a alienar os direitos autorais, definitivamente, por uma quantia fixa (...), com possibilidades de ser remunerado por seu trabalho intelectual. O desenvolvimento de uma consciência profissional em Machado de Assis, como escritor, estará sempre imbricado com sua preocupação consciente do papel de integração e progresso que as artes poderiam e deveriam ter no Brasil. (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 28).

Poe era, assim como Machado, bastante consciente de seu ofício de escritor, bem como do fato de que recebia uma remuneração para exercê-lo, tendo enfrentado uma série de problemas para se inserir no universo trabalhista por conta de seu alcoolismo e de seu temperamento irascível. O que diferencia os dois escritores é o fato de Machado ter conseguido ascender socialmente, algo que Poe não conseguiu devido às inimizades criadas pelo seu senso crítico contundente. De qualquer forma, tanto um quanto o outro manifestaram uma sensibilidade em relação ao universo trabalhista, não só porque este universo era parte da modernidade que representavam em suas obras mas também por terem vivenciado as pressões características dele. Baudelaire, apesar de também colaborar em revistas e periódicos franceses, vivia, ao contrário de Poe e de Machado, como um verdadeiro dândi, uma vez que contava com a renda provinda da herança de seu pai, que era, aliás, administrada por um curador devido aos seus gastos excessivos.¹⁶⁷ Todavia, isso não quer dizer que o poeta francês não estivesse atento às mazelas do trabalhador na sociedade francesa, que serão representadas de forma dramática em “Quadros parisienses”.

No Brasil, a modernização e a urbanização se processaram de maneira diferenciada, evidenciando as especificidades do processo de formação sócio-econômica do país. A urbanização ganhou impulso com a abertura dos portos em 1808 e a Independência em 1822, sendo fortemente estimulada na década de 1850 devido à cessação do tráfico negreiro. De acordo com Emília Viotti da Costa, a economia e o processo urbanizador foram também estimulados pela presença dos

¹⁶⁷ Cinco dias após atingir a maioridade, Baudelaire solicitou a herança deixada pelo pai, que consistia na quantia de 100 mil francos-ouro. Em 1844, assustada com os gastos exorbitantes do filho, que teria quase dilapidado a herança em um breve espaço de dois anos, a mãe de Baudelaire, incentivada pelo marido, instaura um processo para a nomeação de um tutor, com a finalidade de preservar o que restava do dinheiro. O poeta, no entanto, continuava a cometer extravagâncias, recorrendo à mãe para cobrir gastos excepcionais, entre estes as diárias dos muitos hotéis onde morou e as despesas de Jeanne Duval, com quem teve um longo e conturbado relacionamento. Assim sendo, mesmo colaborando periodicamente na imprensa francesa, Baudelaire acabou sentindo na pele os efeitos da pobreza, o que talvez tenha sensibilizado a sua percepção acerca das dificuldades enfrentadas pelas classes menos favorecidas. (JUNQUEIRA, in BAUDELAIRE, 2006).

imigrantes, levando em consideração que eles, diferentemente dos trabalhadores brasileiros, não tinham qualquer preconceito em relação ao trabalho manual. (COSTA, 1987, p. 213). Outro aspecto determinante para a urbanização foi a instalação da rede ferroviária em 1852, que facilitou as comunicações ao permitir aos proprietários rurais a transferência para a cidade. Verificou-se, ao longo de todo este processo, uma integração cada vez maior do Brasil no mercado internacional, principalmente no que diz respeito à economia cafeeira: “Eis porque São Paulo e Rio de Janeiro, situados na zona cafeeira então em expansão, cresceriam mais rapidamente do que Recife, que vivia em função da economia açucareira então em situação crítica no mercado internacional.” (COSTA, 1987, p. 218).

Na década de 1870, o surto de atividade industrial se intensificou, mais especificamente com a multiplicação dos bancos, das empresas financeiras e das companhias de seguros, além do crescimento dos negócios na bolsa de valores, o que permitiu a captação e a mobilização de novas fontes de acumulação de capital. (PEREIRA, in BOSI, 1982, p. 374). Os grandes centros, como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, modernizaram-se rapidamente, ao passo que os núcleos interioranos permaneceram às margens deste processo. Nesse sentido, Emília Viotti da Costa sublinha que “a modernização, aliada à urbanização, se fez apenas de fachada, dentro dos limites das cidades mais importantes. Frequentemente, não a muitos quilômetros de distância, o caboclo vegetava, à margem do progresso.” (COSTA, 1987, p. 223).

Este cenário começa a se modificar de forma mais intensa no início do século XX, período considerado o ápice da modernização brasileira. A cidade do Rio de Janeiro foi o principal palco das transformações, conforme sinaliza esta passagem de *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko:

Essas condições prodigiosas fizeram da cidade o maior centro comercial do país. Sede do Banco do Brasil, da maior Bolsa de Valores e da maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras, o Rio polarizava também as finanças nacionais. Acrescente-se ainda a esse quadro o fato de essa cidade constituir o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias que ali se instalaram em maior número nesse momento o mais amplo mercado nacional de consumo e mão-de-obra. (SEVCENKO, 2003, p. 39).

Dáí a necessidade de se reformular a estrutura urbana da cidade, processo este que originou o que Nicolau Sevcenko chama de “inferno social”. Tal conjuntura

se caracterizou, assim como na Europa, pela situação deplorável dos trabalhadores assalariados, vítimas da falta de condições sanitárias, alto índice de mortalidade, baixos salários e desemprego. (SEVCENKO, 2003, p. 73-74). Este último atingia os homens pobres e livres, que enfrentavam, além das dificuldades inerentes ao exercício do trabalho assalariado, a concorrência dos ex-escravos em um mercado em crescente expansão, governado pela lógica do capital e pela necessidade de se garantir a sobrevivência a qualquer custo.

Tais informações nos levam a perceber o quanto o trabalho é uma das forças motrizes da modernidade, sendo através de sua exploração que o capitalismo moderno, aliado à industrialização, se expandiu por todo o globo. Para Angela Rubel Fanini, “o trabalho e a tecnologia a ele associada sempre fizeram parte da história do homem, pois a cada época corresponde um modo de produção da existência material e social dos seres humanos (...)” (FANINI, 2012, p. 47). A categoria trabalho se torna crucial na época moderna, proporcionando não só a acumulação de capital mas também a ancoragem do ser humano em um “porto seguro material e simbólico”, a partir do qual ele pode construir sua identidade e promover a sua sociabilidade. (FANINI, 2012, p. 52). A literatura, enquanto produção cultural, é capaz de se aproximar do universo trabalhista de diversas formas, tematizando, inclusive, a precarização e a degradação do mundo laboral, bem como a exclusão do indivíduo em decorrência da falta de emprego e instrução formal. Isto se observa nos três contos que serão analisados no presente capítulo, mais especificamente nas figuras de João das Mercês, João Fernandes e Cândido Neves, que são obrigados a lançar mão de estratégias específicas de sobrevivência, dada sua parca situação material e as especificidades de um contexto onde o trabalho exercido por homens pobres e livres era muito pouco valorizado. É também possível verificar, a partir do texto literário,

como os escritores (...) veem o universo extraliterário do trabalho e como o fazem migrar para o interior do mundo ficcional, representando-o sob diversas maneiras que se constituem simultaneamente em uma visão específica de cada escritor e também em uma certa episteme referente a determinados contextos sociais e temporais. (FANINI, 2012, p. 47).

Vale ressaltar ainda que, em suas representações do universo universo laboral, Poe, Baudelaire e Machado já evocam uma fluidez e uma liquefação que seriam características da “modernidade líquida”, época em que o trabalho assume

um novo significado. Para Bauman, o trabalho foi categoria central na época da “modernidade sólida ou pesada”, conforme a citação que se segue:

Quaisquer que tenham sido as virtudes que fizeram o trabalho ser elevado ao posto de principal valor dos tempos modernos, sua maravilhosa, quase mágica, capacidade de dar forma ao informe e duração ao transitório certamente está entre elas. Graças a essa capacidade, foi atribuído ao trabalho um papel principal, mesmo decisivo, na moderna ambição de submeter, encilhar e colonizar o futuro, a fim de substituir o caos pela ordem e a contingência pela previsível (e portanto controlável) sequência dos eventos. Ao trabalho foram atribuídas muitas virtudes e efeitos benéficos, como, por exemplo, o aumento da riqueza e a eliminação da miséria; mas subjacente a todos os méritos atribuídos estava sua suposta contribuição para o estabelecimento da ordem, para o ato histórico de colocar a espécie humana no comando de seu próprio destino. (BAUMAN, 2001, p. 157).

Todas estas características perdem espaço na era da modernidade líquida, dando lugar à indefinição que é própria do que Bauman chama de “capitalismo leve e flutuante”, marcado pelo “desengajamento e enfraquecimento dos laços que prendem o capital ao trabalho.” (BAUMAN, 2001, p. 171). Dessa forma, as relações laborais ganham uma maior flexibilidade, marcada pela incerteza e pelos contratos de curto prazo, que evidenciam a descaracterização do trabalho como elemento fundamental para a formação identitária do cidadão. Ainda de acordo com Bauman, “o trabalho escorregou do universo da construção da ordem e controle do futuro em direção ao reino do jogo; atos de trabalho se parecem mais com as estratégias de um jogador que se põe modestos objetivos de curto prazo, mais do que um ou dois movimentos.” (BAUMAN, 2001, p. 159). Mais do que parte de um contexto rural e patriarcal, caracterizado pelo escravismo e pelas relações senhoriais de poder, a ocupação de caçador de escravos em “Pai contra mãe” traz em seu bojo a indefinição e a flexibilidade que seria própria do universo laboral da modernidade líquida, em que “raramente se observa que o trabalho enobreça os que o fazem, fazendo deles seres humanos melhores (...)” (BAUMAN, 2001, p. 161). Isso pode ser constatado no caráter pejorativo da profissão de capitão do mato urbano, ofício este que não é bem visto por conta de sua irregularidade e da violência exercida contra o cativo, também tematizada por Machado de Assis em sua narrativa.

Tal irregularidade também era observada na Inglaterra de meados do século XIX, que foi, para Eric Hobsbawm, a “época de ouro das pessoas em idade madura, quando os homens atingiam o ponto culminante de suas carreiras, renda e atividade,

e o declínio fisiológico ainda não havia se tornado muito óbvio.” (HOBBSAWM, 2012, p. 337). A disciplina industrial do trabalho e o controle social da classe média eram fornecidos pelo trabalhador capaz e inteligente, que ainda assim era ameaçado pela insegurança constante. Além disso, é possível constatar a existência de uma forte ética relacionada ao trabalho, o que não se observa no universo laboral brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda, no célebre *Raízes do Brasil*, identifica, entre os povos ibéricos, uma repulsa inspirada pela moral fundada no culto do trabalho. Neste sentido, o autor argumenta que:

Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação. E assim, enquanto povos protestantes preconizam e exaltam o esforço manual, as nações ibéricas colocam-se ainda largamente no ponto de vista da Antiguidade clássica. O que entre elas predomina é a concepção antiga de que o ócio importa mais que o negócio e de que a atividade produtora é, em si, menos valiosa que a contemplação e o amor. (HOLANDA, 2009, p. 38).

Holanda ainda sublinha que, no Brasil, as atividades profissionais “são meros acidentes na vida dos indivíduos, ao oposto do que sucede entre outros povos, onde as próprias palavras que indicam semelhantes atividades podem adquirir acento religioso.” (HOLANDA, 2009, p. 155-156). O “vício do bacharelismo”, já apontado no terceiro capítulo, viria a reforçar esta tendência, sendo que “a dignidade e a importância que conferem o título de doutor permitem ao indivíduo atravessar a existência com discreta compostura, e, em alguns casos, podem libertá-lo da necessidade de uma caça incessante aos bens materiais, que subjuga e humilha a personalidade (...)” (HOLANDA, 2009, p. 157). É possível rastrear, nos contos machadianos que serão analisados no presente capítulo, uma série de resquícios desta mentalidade, expressos, principalmente, na indolência dos personagens principais e no descaso com as atividades utilitárias, aspectos estes que acabam entrando em choque com a necessidade instintiva de garantir o sustento da família e também com a urgência (moderna, por sinal) de se estabelecer em um emprego fixo.

O universo do trabalho livre é reconstituído por Maria Sylvia Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata*, obra clássica em que a autora aponta outros entraves para a constituição da mão-de-obra assalariada brasileira, além dos analisados por Sérgio Buarque de Holanda. A existência de uma agricultura

mercantil baseada no trabalho escravo tornou-se um fator preponderante para o surgimento de uma classe que não tinha razão de ser, para a qual sobravam os serviços residuais “que na maior parte não podiam ser realizados por escravos e não interessavam aos homens com patrimônio (...)” (FRANCO, 1969, p. 61). Assim sendo, a classe dos homens pobres e livres foi marginalizada dentro da sociedade brasileira, colocando-se “a salvo das pressões econômicas que transformariam sua força de trabalho em mercadoria.” (FRANCO, 1969, p. 231). As principais consequências disso foram, além do estímulo à imigração, uma existência levada à sombra dos grupos dominantes, marcada pelas relações de favor, compadrio e camaradagem. Nesse sentido, Franco sublinha que “o caminho do homem pobre foi o de reafirmar sua sujeição”, atitude esta que se materializava em “associações morais e ligações de interesses” de caráter contingente, passíveis de negociação a qualquer momento devido à quase nenhuma utilidade do homem livre dentro da estrutura econômica. (FRANCO, 1969, p. 107). Daí a percepção de que o trabalho assalariado era fonte de enorme humilhação e desprestígio, sensações estas que poderiam ser evitadas a partir do estabelecimento de relações de favorecimento pessoal, nas quais se vislumbrava a oportunidade de ascender socialmente.

Em seus contos e romances, Machado representa tais mecanismos de forma magistral, mostrando que os homens de nascimento humilde se integravam à sociedade de duas formas: por cunhagem¹⁶⁸ ou enriquecimento. E enriquecer “significava, normalmente, pôr-se ao abrigo do trabalho, ganhar o emprego suave de não fazer nada, nas serenas funções de capitalista.” (FAORO, 1988, p. 28). Isso se observa, por exemplo, em *Quincas Borba*, seja na sorte de Rubião ao herdar a fortuna de seu amigo filósofo, seja na inescrupulosa ascensão social de Cristiano Palha, que usa a própria esposa a fim de atrair a amizade do ingênuo e recém-endinheirado professor. Tais situações nos mostram que “não é o trabalho o responsável por esse salto, o trabalho de todos os dias, suado e fatigante, com a poupança de real em real. A chave da existência dourada é a especulação afortunada, o faro astuto, que se exercita nas crises comerciais que abalaram o Segundo Reinado.” (FAORO, 1988, p. 29).

¹⁶⁸ *Cunhagem*, segundo Raymundo Faoro, é o processo através do qual “o recém-vindo sofre o mesmo processo que o metal ao se amoldar, recebendo a marca e as insígnias do círculo que o aceita.” (FAORO, 1988, p. 26). É a este processo que o pai de Janjão parece se referir no conto “Teoria do medalhão”, ao tentar doutrinar seu filho de acordo com certas estratégias que o transformariam em uma pessoa aceita pelo meio social onde se insere.

Os contos que analisaremos neste capítulo mostrarão uma realidade muito diferente da evocada pela citação reproduzida na página anterior, uma vez que Cândido Neves e João Fernandes não lançam mão dos esquemas de ascensão existentes na sociedade do século XIX, levando uma vida marcada pela miséria, pela fome e pela necessidade de se recorrer a expedientes para sobreviver. João das Mercês, de “O rei dos caiporas”, até tenta se casar por interesse, mas sua endinheirada noiva, bem mais velha do que ele, falece poucas horas antes do matrimônio. Já no conto “Um homem superior”, publicado em 1873, temos a história de Clemente Soares, um homem de origem humilde que consegue granjear status e sucesso por meio da bajulação de pessoas hierarquicamente superiores aliada a um casamento financeiramente lucrativo. Em “Luís Soares”, de 1869, o personagem homônimo, ao perceber que vai perder sua imensa fortuna, ingressa no serviço público por indicação de seu tio, um homem com grande influência política que tenta casá-lo com sua sobrinha por conta do vantajoso dote que ela possui. Estas narrativas demonstram que Machado soube tematizar de várias formas a questão do trabalho e da ascensão social, vista de maneira multiforme e totalmente sintonizada com o contexto brasileiro da época.

As preocupações relacionadas ao trabalho e à luta pela sobrevivência se tornam ainda mais intensas no período da *Belle Époque*, que corresponde ao momento no qual se intensificam o que Nicolau Sevcenko chama de “principais exigências da realidade brasileira”: “a atualização da sociedade com o modo de vida promanado da Europa; a modernização das estruturas da nação, com a sua devida integração na grande unidade internacional; e a elevação do nível cultural e material da população.” (SEVCENKO, 2003, p. 97). Sevcenko considera tipicamente brasileira a “europeização das consciências” surgida como consequência deste processo, o que aponta mais uma vez para a dependência nutrida pelo Brasil em relação ao que vinha de fora. Em crônica de 1892, Machado de Assis chama a atenção para a tendência de não incorporar as novidades de maneira crítica, transformando-as em “molambos”, ou seja, em algo cuja única finalidade é servir aos interesses pessoais de homens socialmente vazios e insípidos:

Nós pecamos pelo ruim gosto de esgotar todas as novidades. Uma frase, uma fórmula, qualquer coisa, não a deixamos antes de posta em molambo. Casos há em que a própria referência crítica ao abuso perde a graça que tinha, à força da repetição; e quando um homem quer passar por insípido (o interesse toma todas as formas), alude a uma dessas chatezas públicas.

Assim morrem afinal os usos, os costumes, as instituições, as sociedades, o bom e o mau. Assim morrerá o universo, se não renovar frequentemente. (ASSIS, 2008, p. 897).

É possível perceber, no trecho acima, a postura quase militante que caracteriza a literatura brasileira de fins do século XIX e início do século XX, em que se percebe a “avidez arrebatada” no “estudo dos mais variados aspectos da realidade brasileira.” (SEVCENKO, 2003, p. 105). Observou-se um “nacionalismo intelectual” que correspondia a “um empenho sério e consequente de criar um saber próprio sobre o Brasil”, empenho este que pode ser interpretado como resposta ao momento de grande instabilidade que caracterizou o período de decadência do Império e consolidação da República. Observa-se, em tal período, “uma sensação de fluidez e de falta de pontos fixos de referência”, reflexos da “angústia de homens naufragados entre o passado e o presente, à procura de um ponto fixo em que se apoiar.” (SEVCENKO, 2003, p. 105-106). Esta postura desencantada em relação à realidade brasileira se refletirá em um contexto literário no qual teve ampla circulação o termo “mediocracia”, cuja carga semântica refletia o pessimismo, o inconformismo e a “crítica visceral” em relação ao novo contexto que emergia das transformações políticas, sociais e culturais. (SEVCENKO, 2003, p. 110).

Este período também assiste à inauguração da Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897 por escritores como Olavo Bilac, Inglês de Sousa, Graça Aranha, Joaquim Nabuco, Visconde de Taunay, Rui Barbosa e, obviamente, Machado de Assis, que a esta altura de sua carreira já contava com uma sólida reputação no meio literário brasileiro. A fundação da Academia correspondia ao novo momento que se esboçava, caracterizado não apenas pelo “nacionalismo intelectual” mas também pela profissionalização dos escritores, que encontraram no Rio de Janeiro um grande mercado de emprego. Valentim Facioli afirma que a fundação da Academia pode ser compreendida como “um sintoma e um ganho”, uma vez que correspondia a um aumento da dignidade do escritor e também, do ofício de escrever. (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 12). Sobre a profissionalização do escritor, Nicolau Sevcenko afirma que:

(...) A proximidade da sede do governo federal, reformado e ampliado em suas múltiplas repartições, oferecia inúmeras oportunidades adicionais aos letrados, desde os simples empregos burocráticos até os cargos de representação, as comissões e as delegações diplomáticas. Igualmente importantes eram a tutela oferecida pelo Estado a organizações culturais e

institutos superiores e o mecenato declarado do Ministério das Relações Exteriores aos grandes expoentes das letras. O Rio de Janeiro, oferecia, pois, um campo ímpar de atuação para os intelectuais em um país pobre e quase totalmente analfabeto. Os cafés, confeitarias e livrarias da cidade pululavam de múltiplos conventículos literários privados, compostos de confrarias vaidosas que se digladiavam continuamente pelos pasquins esporádicos da rua do Ouvidor. (SEVCENKO, 2003, p. 118).

A posição ocupada pela literatura na sociedade começa a ser redimensionada, devido não só às transformações sócio-culturais observadas em fins do século XIX como também à dissolução dos “alicerces da sensibilidade romântica tradicional”, que se opunham à mecanização trazida pela ciência e pela tecnologia modernas. Sobre este aspecto, Sevcenko afirma que até mesmo “o mito de Paris desvaneceu-se diante da facilidade das viagens e do detalhamento microscópico dos jornais”, e que “o próprio cavalheirismo se dissolveu diante da maré do “feminismo”, dos transportes coletivos e da entrada da mulher no mercado de trabalho da cidade.” (SEVCENKO, 2003, p. 121). Outro fator que influenciou o redimensionamento do papel da literatura foi a crescente circulação de bens culturais, resultado de um processo de atualização capitalista “que indicava profundas alterações na vida econômica, social e cultural do país.” (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 12).

Machado de Assis, por sua postura crítica e atuação na imprensa, poderia ser enquadrado no grupo dos escritores empenhados e militantes, que desejavam fazer de suas obras instrumentos de mudança histórica, como era o caso de Lima Barreto, João do Rio e Euclides da Cunha. Exemplar da militância de Machado é o trecho de uma outra crônica de 1892, em que o narrador faz alguns comentários sobre os acidentes nos bondes elétricos:

Se os dois anciãos, que o bonde elétrico atirou para a eternidade esta semana, houvessem já feito por si mesmos o que lhes fez o bonde, não teriam entestado com o progresso que os eliminou. É duro de dizer; duro e ingênuo, um pouco à La Palice, mas é verdade. Quando um grande poeta deste século perdeu a filha, confessou, em versos doloridos, que a criação era uma roda que não podia andar sem esmagar alguém. Por que negaremos a mesma fatalidade aos nossos pobres veículos? Há terras onde as companhias indenizam as vítimas dos desastres (ferimentos ou mortes) com avultadas quantias, tudo ordenado por lei. É justo; mas essas terras não têm, e deviam ter, outra lei que obrigasse os feridos e as famílias dos mortos a indenizarem as companhias pela perturbação que os desastres trazem ao horário do serviço. Felizmente, como não temos a primeira lei, não precisamos da segunda, e vamos morrendo com a única despesa do enterro e o único lucro das orações. (ASSIS, 2008, p. 928-929).

Mesmo considerando como uma fatalidade o acidente ocorrido com os dois anciãos, o narrador cronista sugere que o progresso, apesar de bom e até necessário, é capaz de provocar tragédias. Vale ressaltar ainda a discussão, levantada no segundo parágrafo, acerca da possibilidade de se indenizarem as famílias dos mortos e dos feridos, bem como a noção de que não havia leis que regulamentassem isso, de maneira que os pedestres iam “morrendo com a única despesa do enterro e o único lucro das orações.” Com base neste comentário, é possível perceber o tensionamento presente no discurso machadiano, que se divide entre um grande interesse em relação à modernidade e a crítica a algumas “consequências” trazidas por ela.

A postura militante de Machado de Assis também traz em seu bojo um enorme desencanto em relação às novas configurações sociais que emergem com a proclamação da República e a Abolição da escravatura. Tal desencanto se observa tanto em *Memorial de Aires*, de 1908, quanto em *Relíquias de casa velha*, de 1906, em uma perspectiva relacionada ao esforço revisionista característico dos escritores da Primeira República, que, para Nicolau Sevcenko, adotaram uma “sintaxe transiente, capaz de fundir num mesmo corpo textual a reflexão crítica sobre o passado, o presente e o futuro, o bloco enfim dos tempos renegados.” (SEVCENKO, 2003, p. 315). Nesse sentido, o papel de Machado é fundamental, uma vez que o escritor, tendo vivido e presenciado o Segundo Reinado e a proclamação da República, estava em condições mais do que favoráveis para analisar a sociedade brasileira e para denunciar a existência de fórmulas e procedimentos estéticos destinados a mistificar aspectos relevantes desta mesma sociedade. Para Sevcenko, tal postura transforma o escritor em um “mosqueteiro intelectual”, isto é, em alguém que “preservava sua independência intelectual, sua integridade de caráter e o distanciamento crítico que lhe permitiria avaliar em perspectiva histórica os entraves à gênese de uma sociedade brasileira moderna, justa e equilibrada.” (SEVCENKO, 2003, p. 303). Esta denominação pode ser certamente estendida a Poe e Baudelaire, que, contaminados pelo espírito da modernidade e da transformação, souberam captar as vicissitudes experimentadas pelos cidadãos em meio ao universo da pobreza e do trabalho assalariado, conforme analisaremos a seguir.

4.2 Machado de Assis e as *Relíquias de casa velha*: escravidão, Abolição e favor na revisitação do passado histórico brasileiro

Antes de partir para a análise propriamente dita, faz-se necessário discorrer, ainda que brevemente, a respeito da fase final da obra machadiana, que compreende o romance *Memorial de Aires*, de 1908, e a coletânea *Relíquias de casa velha*, de 1906. Tal exposição se revela imprescindível para a compreensão do contexto em que a narrativa foi escrita, bem como dos temas que serão abordados nela, entre eles o da escravidão.

John Gledson considera as *Relíquias* um livro de exceção, pelo fato de abordar assuntos como a escravidão, tema pouco explorado na obra machadiana até então. (GLEDSON, 2006). Marta de Senna, por sua vez, sublinha a ausência de unidade temática nos contos da coletânea, que tratam de temas diversos e apresentam títulos que indicam atemporalidade, características estas que seriam consequência da velhice e da viuvez de Machado. (SENNA, 2008, p. 12). Estabeleceu-se, dessa forma, uma tendência a se perceber *Relíquias de casa velha* como uma reunião de escritos nostálgicos, feitos por um escritor já em idade avançada e corroído pela melancolia advinda da perda de sua esposa. A morte de Carolina, ocorrida em 1904, não pode ser totalmente desconsiderada, uma vez que, antes do início de “Pai contra mãe”, há um poema intitulado “A Carolina”, cuja última estrofe pode ser interpretada como uma síntese do estado de espírito de Machado ao final de sua carreira literária:

Trago-te flores, - restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados.
Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos. (ASSIS, 2008, p. 631).

As expressões usadas pelo eu-lírico sinalizam a existência de um escritor com larga experiência literária, cujas reflexões conduzirão à composição de uma coletânea que, apesar de sua aparente despretensão, deixa entrever acontecimentos de grande relevância para a história brasileira, como o que será abordado em “Pai contra mãe”. O termo “reliquia” assume um significado metafórico, simbolizando não apenas a figura de Carolina mas também um passado ainda vivo

no presente, materializado pelos textos representativos de lembranças que deveriam ser expostas, conforme sinaliza a advertência de abertura do volume:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora. Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha. (ASSIS, 2008, p. 630).

A advertência se constrói no sentido de mostrar que os temas abordados na coletânea ainda apresentam valor para os literatos, de maneira que se faz imprescindível “tirar-lhes a poeira do tempo para compreender sua importância no momento em que Machado de Assis lançava a coletânea.” (MORAES, 2010, p. 184). O escritor, aliás, reconhece que nem todas as relíquias “valerão a pena de sair cá fora”, deixando na dependência do leitor “a absolvição da má escolha.” E ao falar em má escolha, Machado demonstra ter noção do estranhamento que as narrativas reunidas no livro poderiam causar nos leitores, uma vez que tocam em assuntos tidos como polêmicos: a escravidão, como é o caso de “Pai contra mãe”, a construção das estradas de ferro, como em “Evolução”, a Guerra do Paraguai, como em “Um capitão de voluntários”, a Revolução Federalista, conforme observamos em “Maria Cora” e a Revolta da Armada, como ocorre em “Pílades e Orestes”. Estabelece-se uma dinâmica na qual histórias pretensamente atemporais, aparentemente ligadas à própria condição humana, estão relacionadas “a uma situação histórica bem delimitada pelo autor: a passagem do Brasil de Império a República, em meio às tensões, crises, batalhas e projetos que marcaram tal mudança.” (MORAES, 2010, p. 184).

A visão madura de Machado residiria, entre outros fatores, em uma complexa percepção acerca da Abolição e das modificações sociais trazidas pelo advento da República, que teriam sido as principais responsáveis pela transformação do Rio de Janeiro em uma cidade cosmopolita. Alessandro Castro da Silva, em sua pesquisa sobre *Relíquias de casa velha*, afirma que a remodelação da capital carioca foi assistida de perto por Machado, que ocupava um cargo no setor de contabilidade do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, sendo encarregado de redigir o

relatório anual, “onde encontramos em detalhes as obras e os custos das indenizações e das construções dos prédios, além do concurso para escolher as fachadas.” (SILVA, 2005, p. 54). O autor ainda sublinha que Machado, apesar de seu envolvimento com questões burocráticas concernentes à reforma da cidade, não se manifestou em relação à inauguração da Avenida Central, que começou a ser construída em 1903, determinando a destruição de quadras inteiras e de ruas centenárias para dar lugar a uma avenida que superaria a Rua do Ouvidor, largamente retratada na ficção machadiana no século XIX. (SILVA, 2005, p. 32). Na visão de Silva, o escritor não alude diretamente a esta transformação, preferindo apresentar, em “Pai contra mãe”, “um Rio de Janeiro e um país que está deixando de existir na época em que a coletânea é publicada.” (SILVA, 2005, p. 39). A relíquia do título seria, portanto, o próprio Rio de Janeiro, representante de um passado envelhecido, pouco marcado pela modernidade, muito diferente do Rio de princípios do século XX. No entanto, o que se observa não é necessariamente uma ruptura, mas uma superposição temporal que coloca Império e República em cotejo, no possível intuito de chamar a atenção “para as permanências e continuidades, mais que para as rupturas.” (MORAES, 2010, p. 197). Poderíamos afirmar que a relíquia do título seria a própria modernidade, algo que, apesar de aparentemente esquecido e negligenciado, reaparece com força total, ainda mais se considerarmos que as concepções de modernidade e progresso vinham desde o tempo do Império e não são exclusivas da República.

Um dos aspectos que chama a atenção na obra machadiana, e que será abordado em “Pai contra mãe”, é a representação do negro escravo, algo que discutiremos brevemente neste capítulo pelo fato de se relacionar ao objeto central de nossa discussão: a representação do trabalhador livre. Em primeiro lugar, é importante salientar que este assunto gera controvérsias no âmbito da fortuna crítica de Machado, que procura ver, no tratamento dado pelo escritor à questão da escravidão, um reflexo de sua própria atuação como funcionário do Ministério da Agricultura, onde fora encarregado de auxiliar na sanção da Lei do Ventre Livre. Gizêlda Melo do Nascimento considera “instigante” o espaço ocupado pelos negros na obra machadiana, afirmando que Machado não teria se preocupado em representá-los porque eles não eram reconhecidos como seres sociais no século XIX. Nesse sentido, a autora afirma que

Representar a sociedade no caso de Machado era, na maioria das vezes, frequentar salões. Daí a lacuna, a ausência do negro em sua obra. Numa sociedade escravocrata, onde senhor é senhor e escravo é escravo, os salões não abrigavam este segundo segmento. Neste espaço, negro não transita; escapa ao campo de visão do retratista (...) (NASCIMENTO, 2002, p. 54-55).

Esta interpretação, apesar de possível pelo fato de Machado não ter eleito o negro escravo como protagonista e nem tampouco a escravidão como tema central de suas narrativas, é desmentida por Raquel Gonçalves Campos, que afirma que “Pai contra mãe” mostra o quanto Machado estava atento às mazelas da escravidão. (CAMPOS, 2005). Jean Michel Massa, por sua vez, afirma que “Machado de Assis nunca foi omissos, nem absenteísta, nem indiferente à sorte dos escravos. Nas crônicas dos anos 1859-1869, aparecem uma dezena de vezes os termos “escravo” e “negro”, quando alguns o criticam por nunca haver escrito tais termos ou evocado problemas como esses.” (MASSA, in ANTUNES & MOTTA, 2008, p. 37). Eduardo de Assis Duarte afirma que “o perfil de indiferente ou de omissos (...) é, antes de tudo, uma *leitura*, e, como tal, uma *construção*, fruto do processo de recepção literária, e sujeita a contestações inúmeras.” (DUARTE, 2007, p. 9). Controvérsias à parte, o que nos interessa sobremaneira é perceber como a figura do negro escravo é colocada em permanente tensão com as figuras do homem branco e dos trabalhadores livres, a fim de construir contrapontos que desnudam as relações de poder entre brancos e negros, pobres e membros da elite.

“O caso da vara”, publicado no volume *Páginas recolhidas*, de 1899, é frequentemente comparado a “Pai contra mãe” não apenas por tematizar a condição do cativo, mas principalmente por colocar em evidência a perversidade do sistema paternalista, que submetia o homem juridicamente livre, mas pobre e dependente, que acaba usando o escravo para obter favores dos membros da classe senhorial. A representação do negro está também presente no conto “Mariana”, publicado em 1871, que trata da paixão da escrava Mariana por Coutinho, um rapaz branco de classe social elevada. Neste conto, mais do que apenas abordar a condição do escravo, Machado trata das relações de poder entre os negros e as classes dominantes, que parece percebê-los como joguetes de auto-afirmação e afirmação de sua vontade.¹⁶⁹ Em *Iaiá Garcia*, temos a representação de Raimundo, escravo de

¹⁶⁹ Tal atitude se torna explícita quando Coutinho resolve contar o episódio da escrava Mariana para os seus amigos, em uma clara tentativa de usar este relato para inflar o seu ego. Além disso, o trecho final da narrativa deixa ainda mais claro que Mariana fora apenas um brinquedo nas mãos do rapaz, e

Luís Garcia, negro fiel ao seu senhor que, ao recusar sua alforria, “traduz a imagem do bom escravo – o eterno doce cativo para a boa consciência da inteligência brasileira – aquele que se domestica, expondo uma certa felicidade: a imagem dócil do negro seduzido ou intimidado diante do poder.” (NASCIMENTO, 2002, p. 55). Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a figura do escravo Prudêncio, o menino com quem Brás Cubas brincava de cavalinho na infância, nos dá pistas bastante concretas acerca da forma pela qual Machado percebia as relações de poder na sociedade escravocrata brasileira. No décimo primeiro capítulo da narrativa, o narrador demonstra possuir uma postura nada respeitosa para com os escravos:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza no tacho, e, não satisfeito da travessura fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe no dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo – , mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um “ai, nhonhô!”, ao que eu retorquia: - Cala a boca, besta! (ASSIS, 2008, p. 638)

O trecho acima evidencia o que Gilberto Freyre, no célebre *Casa Grande & senzala*, chamou de “mórbido deleite”, isto é, o prazer em ser mau com os inferiores, representados pela escrava que cozinhava o doce e pelo menino Prudêncio, algo característico “de todo o menino brasileiro atingido pela influência do sistema escravocrata.” (FREYRE, 2003, p. 454). Observa-se também a animalização do escravo, chamado por Brás Cubas de “besta”, escravo este que, anos depois, será protagonista de uma cena largamente citada e analisada pela fortuna crítica do escritor. Logo após encontrar-se com Virgília, Brás Cubas está passando pelo Valongo quando avista um negro açoitando um escravo. Ele se surpreende quando reconhece a figura de Prudêncio com o açoite na mão, e ordena que ele pare com o espancamento, ao que o ex-cativo responde: “- Pois, não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!” (ASSIS, 2008, p. 696). Mais adiante, ao refletir a respeito do episódio, Brás Cubas chega à seguinte conclusão:

que sua paixão, apesar de reconhecida por ele como intensa e inigualável, é algo para ser esquecido por homens que logo retornam ao seu papel de predadores sexuais.

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 2008, p. 696).

Torna-se claro que, ao assumir uma posição socialmente superior, simbolizada pela compra de um escravo, Prudêncio reproduz os comportamentos próprios do homem branco, não deixando, contudo, de manifestar subserviência quando seu antigo senhor aparece. Também é possível perceber que Brás Cubas age de forma contraditória ao pedir que Prudêncio parasse de espancar o cativo, isto é, que parasse de agir como ele mesmo havia agido em sua infância. Com base nestas informações, percebe-se que Machado procurou explorar a condição do escravo não simplesmente como uma barbárie que precisava ser denunciada, mas como algo que fazia parte de um sistema mais amplo de relações baseadas no paternalismo e no favor, características próprias de uma sociedade que não percebia o escravo como ser social, e sim como um instrumento de poder. Tal percepção transparece em “O espelho”, em que a bajulação dos cativos em torno de Jacobina é um elemento fundamental para a transformação da “alma exterior” em “alma interior”.

Tendo produzido sua obra em um país também escravocrata, Poe não deixou de representar o escravo, ainda que tal representação, pelo menos em sua forma mais explícita, se resuma ao conto “O escaravelho de ouro”, publicado em 1840. Nele, o excêntrico protagonista William Legrand, responsável pela descoberta de um tesouro, é dono de um escravo chamado Júpiter, que se apresenta como fiel escudeiro de seu senhor, sem, todavia, concordar com todas as insanidades cometidas por este.¹⁷⁰ Fabiana Vilaço, em sua análise de “Os crimes da rua

¹⁷⁰ Neste conto, Poe coloca o escravo Júpiter em relação com William Legrand e com o narrador, homens brancos pertencentes a uma classe social privilegiada. Entusiasmado com a descoberta de um escaravelho em uma praia deserta, Legrand começa a tomar atitudes excêntricas que levam Júpiter a tratá-lo de uma forma autoritária e dominadora que inverte os papéis entre senhor e escravo, como se pode perceber na cômica fala em que ele ameaça agredir o patrão com uma vara de marmelo. Mais adiante, Júpiter assume novamente seu papel submisso ao ajudar Legrand a descobrir o tesouro, sendo ameaçado pelo patrão caso não cumpra suas ordens: “Velhaco dos infernos! (...) Se você soltar esse escaravelho, palavra que lhe quebro o pescoço!” (POE, 2001, p. 142). Desta forma, “O escaravelho de ouro” pode ser interpretado como uma narrativa que problematiza as posições assumidas pelos sujeitos dentro das relações de poder, algo que também ocorre na ficção de Machado de Assis.

Morgue”, afirma que o orangotango que assassinara Madame L’Espanaye e sua filha seria uma representação velada e cifrada do negro norte-americano e também de um suposto racismo sustentado por Poe, o que possibilita vê-lo como um defensor da escravidão. A acusação de que o escritor exerceria um racismo velado encontra respaldo na publicação, no *Southern Literary Messenger*, periódico no qual ele colaborava, de uma resenha de autoria anônima sobre os romances *Slavery in the United States*, de James Kirke Paulding, e *The South Vindicated from the Treason and Fanaticism of the Northern Abolitionists*, de William Drayton. Tal resenha foi atribuída a Poe por conta do estilo linguístico do texto, visão esta que gera inúmeras controvérsias no âmbito de sua fortuna crítica. Terence Whalen, um dos autores que mais se dedicou a pesquisar sobre este assunto, argumenta de forma a provar que a resenha foi escrita por Nathaniel Beverly Tucker, um intelectual e jurista que era a favor do sistema escravista, considerando que Poe, em carta ao próprio Tucker, se refere a este texto mencionando as mesmas características que foram atribuídas ao mesmo. (WHALEN, in THOMPSON, 2004).

Na esteira das discussões sobre o suposto racismo exercido por Poe, *A narrativa de Arthur Gordon Pym* é também interpretada como um texto que veicula representações consideradas racistas e favoráveis à escravidão, considerando que foi escrita em um contexto caracterizado por “ansiedades brancas e sulistas em relação à possibilidade de revoltas escravistas, ansiedades estas complementadas por defesas da superioridade racial americana.”¹⁷¹ (ROWE, in THOMPSON, 2004, p. 912-913, tradução minha). Tais interpretações fizeram com que Poe fosse percebido como o maior racista dentre os escritores norte-americanos de antes da Guerra de Secessão, ainda mais se levarmos em conta que o escritor, apesar de nascido em Boston, foi criado no sul dos Estados Unidos, região cuja diferença em relação ao norte era marcada pela existência da escravidão. Tal visão tem sido superada pela crítica poeana contemporânea, em um esforço de se evitar interpretações que “diagnosticam os textos como favoráveis ou contrários ao racismo.”¹⁷² (WHALEN, in THOMPSON, 2004, p. 941, tradução minha).

Outro aspecto fundamental para a interpretação de “Pai contra mãe” é a postura machadiana em relação à Abolição. Sobre este aspecto, Eduardo de Assis

¹⁷¹“(…) Southern white anxieties regarding the possibility of widespread slave revolts (...) complemented by wider nineteenth-century Anglo-European defenses of “Anglo racial superiority (...)”

¹⁷²“(…) diagnoses texts as being racism-positive or racism-negative.”

Duarte afirma que Machado não assumiu uma postura abolicionista explícita, empenhando-se a seu modo na luta pela abolição como colunista e colaborador ativo, “cuja posição eram francamente contrárias à escravidão.” (DUARTE, 2007, p. 10). O escritor, no entanto, não parecia ser favorável à Abolição, pelo menos não da forma como ela se processou no Brasil, sendo que a crônica do dia 19 de maio de 1888 nos dá pistas bastante concretas acerca disso. Nela, o narrador-cronista afirma ter alforriado, antes do dia 13 de maio, um escravo de nome Pancrácio. Cabe ressaltar que a libertação do cativo ocorre durante um jantar no qual o narrador reúne amigos e correligionários para mostrar a grandiosidade de seu feito. O trecho reproduzido a seguir nos oferece a dimensão exata do significado social da atitude do narrador, atitude esta que lhe faz acreditar em um endeusamento de sua pessoa:

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que é ainda meu sobrinho) pegou de outra taça, e pediu à ilustre assembléia que correspondesse ao ato que acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas. Ouvi cabisbaixo; fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo. (ASSIS, 2008, p. 109-110).

A frase final assume uma dimensão irônica se levarmos em consideração a sequência da crônica, em que se torna evidente que, apesar da alforria que transformou o escravo em trabalhador assalariado, nada realmente mudou para Pancrácio, que continua a manifestar submissão e a receber o mesmo tratamento da parte de seu antigo dono e agora, patrão:

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre; eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos. Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre. (ASSIS, 2008, p. 110).

O excerto deixa claro que a liberdade, pelo menos naquele contexto, não seria o ponto final de um processo de efetiva inclusão dos negros enquanto cidadãos na sociedade brasileira. Isso se comprova pelo fato de que Pancrácio continua se submetendo aos “petelecos”, pontapés e puxões de orelha que são

representativos da mesma violência e do mesmo espreitamento senhorial observado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Consta-se ainda que o narrador alforriara seu escravo apenas para ser notado e considerado por seus amigos como um homem de bem, daí a conotação irônica do retrato pintado a óleo, que parece metaforizar a aprovação pública de um gesto que não se concretiza na esfera prática e cotidiana da vida.¹⁷³ Estabelece-se, portanto, uma contradição segundo a qual o escravo não é visto como um homem livre, sendo comparado a um animal na passagem em que o antigo dono lhe promete um salário:

- Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis, mas é de grão em grão que a galinha enche o papo. Tu vales muito mais do que uma galinha.
- Eu vaio um galo, sim, senhô.
- Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete. (ASSIS, 2008, p. 110)

Além da desumanização e da animalização do cativo, o que a crônica nos mostra é que a Abolição só trouxe vantagens para a elite, no sentido de que permitiu aos antigos donos a manutenção dos escravos, aliada às vantagens da baixa remuneração pelo serviço prestado por eles. Estabeleceu-se, portanto, uma lógica perversa na qual o escravo, ludibriado pela suposta bondade do senhor, continuava tendo pouca ou nenhuma vantagem, ao passo que os antigos donos mantinham sua imagem de humanitários e preocupados com o futuro daqueles que lhes serviram por tantos anos. Problemática semelhante transparece em *Memorial de Aires*, quando Fidélia resolve doar a fazenda que recebera de herança para os escravos que lá residiam, em um gesto de aparente generosidade que representa, na realidade, o desejo de se libertar de uma estrutura anacrônica e decadente. Na visão de Valentim Faccioli:

O importante é que Machado percebe e expõe como as classes dominantes tratavam de rearticular a ideologia para o fim de legitimar a escravidão de ontem e as formas de dominação sobre o trabalho livre de agora. O caminho tinha por base as relações de produção assentadas na propriedade privada. O que subsiste, portanto, é que o trabalho livre não libertou o trabalhador da corrente que o antagoniza com o capital (...) O problema está colocado: o que há de subsistente, para além da ética da abolição, é o *princípio da propriedade privada*. (FACIOLI, in BOSI, 1982, p. 51).

¹⁷³ Esta contradição aparece em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, mais especificamente na caracterização do personagem João Romão, que enriquece às custas da escrava Bertoleza e provoca o seu suicídio ao devolvê-la para seu dono quase ao mesmo tempo em que recebe, em sua casa, um diploma de sócio benemérito de uma comissão abolicionista.

A crônica de 1888 também deixa implícita uma comparação entre escravo e trabalhador assalariado, sugerindo que o trabalho remunerado poderia ser também humilhante e aviltante, uma quase escravidão. Daí a dificuldade do cidadão branco e livre em se sujeitar às pressões do mercado de trabalho, uma vez que este aparece como servidão mascarada, que é exatamente a condição assumida pelo escravo Pancrácio na crônica analisada. A situação de penúria do homem livre é sugerida no romance *Esaú e Jacó* na seguinte passagem, que reitera com grande ironia a complexa percepção de Machado em relação à causa abolicionista: “Abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco.” (ASSIS, 2008, p. 1121). A citação sugere que existiam, para além da escravidão, outras instituições e mecanismos que agrilhoavam pessoas, entre eles o “princípio da propriedade privada” referido na citação de Facioli, que vai além da questão abolicionista para assumir uma dimensão mais ampla, que inclui tanto o negro quanto o branco em um sistema de opressões passível de ser superado.

Há ainda mais um aspecto que deve ser levado em conta ao se analisar “O rei dos caiporas”, “João Fernandes” e “Pai contra mãe”, aspecto este que é exaustivamente analisado e comentado pelos estudiosos da obra machadiana: a questão do favor e da produção de dependentes ou agregados. Nos contos que iremos analisar, o azar e a falta de responsabilidade aparecem como principais características do homem branco e livre, sendo referidas, tanto em “O rei dos caiporas” quanto em “Pai contra mãe” como “caiporismo”. As vicissitudes enfrentadas por estes trabalhadores fizeram com que lançassem mão do favor para escapar às demandas do trabalho assalariado, o que garantia a sobrevivência daqueles que, por má índole ou comodismo, não queriam exercer uma profissão definida e nem se sujeitar a um emprego formal. As exigências do moderno mercado de trabalho serão representadas de forma explícita em “Pai contra mãe”, ao lado de alguns elementos que remetem à teia complexa do favor, sintetizados na figura de tia Mônica, que vive sob o mesmo teto que o casal e que exige do “caipora” Cândido Neves uma postura mais consistente e um emprego seguro com o qual possa sustentar a família que a inclui.

Inicialmente, tem-se a impressão de que o favor seria uma das formas pelas quais se estabelecem as próprias relações de produção dentro do sistema capitalista, sendo que, na realidade, as relações de favorecimento são próprias de uma época anterior ao capitalismo e ao advento da modernidade, o que nos leva ao

seguinte questionamento: como “Pai contra mãe”, “João Fernandes” e “O rei dos caiporas” podem ser consideradas narrativas modernas, sendo que um de seus temas (no caso, o favor) não é considerado moderno? Perceberemos, com base na análise que será feita a seguir, que a representação do favor não necessariamente exclui a representação de relações modernas e baseadas na lógica do capital, o que nos permite classificar os contos como modernos, contrariando a impressão inicial de pouca ou nenhuma modernidade.

De acordo com Fabiana Vilaço (2012), tanto os Estados Unidos quanto as nações europeias também apresentavam, assim como o Brasil, relações baseadas em favorecimentos e produção de dependentes. A literatura inglesa, por exemplo, está repleta de obras que tematizam o favor, bem como a figura do agregado, entre elas *O morro dos ventos uivantes* e *Jane Eyre*, de autoria das irmãs Emily e Charlotte Bronte, respectivamente, sem falar nos romances de Jane Austen, que são, a propósito, comparados por John Gledson com os textos de Machado de Assis.¹⁷⁴ Também não podemos deixar de levar em consideração os autores analisados nesta pesquisa, uma vez que tanto Poe quanto Baudelaire sentiram na própria pele os efeitos da miséria e a necessidade de se recorrer a terceiros para poder sobreviver. Baudelaire viveu de favores por praticamente toda a sua vida, nutrindo uma grande dependência financeira em relação à sua mãe e ao seu padrasto, que nomearam um tutor para lhe administrar o dinheiro herdado do pai. Sua dívida com os editores era tão alta que o poeta se viu obrigado a ceder a eles os direitos exclusivos de edição de todos os seus trabalhos já publicados e daqueles que viria a publicar. (JUNQUEIRA, in BAUDELAIRE, 2006, p. 50).

Poe vivenciou situação muito semelhante, tendo contado com o apoio de John Pendleton Kennedy, o principal mecenas literário do sul dos Estados Unidos, o homem que viria a transformá-lo na figura literária de maior importância nesta região. Na obra de Poe, o favor aparece na representação do detetive Auguste

¹⁷⁴ A questão do favor aparece em *O morro dos ventos uivantes*, de 1847, em que Heathcliff, agregado da família Earnshaw, arquiteta uma vingança a fim de prejudicar seus herdeiros como uma forma de punir a família pelas constantes humilhações e maus-tratos que sofreu na infância. *Jane Eyre*, também publicado em 1847, é a história de uma garota que vive como agregada na casa da tia e que, assim como Heathcliff, é maltratada pelos primos até ser mandada para uma escola e virar professora. Já em *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, publicado em 1813, tematiza-se o favor a partir da representação das irmãs Bennet, pertencentes a uma família de classe média cujos pais veem no casamento por interesse o veículo principal para a ascensão social de suas cinco filhas, uma vez que o trabalho assalariado era considerado degradante e inaceitável. Jane Austen é também exemplo de alguém que viveu a vida toda de favor, pois nunca se casou e contou sempre com a ajuda financeira de um irmão mais abastado.

Dupin em “Os crimes da rua Morgue”. Fabiana Vilaço (2012) chama a atenção para o fato de que Dupin, sendo o último descendente de uma família rica mas decadente, vive do último favor feito pelos seus credores, conforme o trecho a seguir: “Graças à condescendência de seus credores, mantinha-se ainda de posse dum resto de seu patrimônio, com cuja renda conseguia, com rigorosa economia, prover-se do necessário, sem cuidar de coisas supérfluas.”¹⁷⁵ (POE, 2001, p. 67). Além disso, ele consegue visitar a cena do crime pelo fato de conhecer o chefe de polícia, sendo que sua entrada nas investigações se justifica, também, como retribuição de um favor a Le Bon, preso pela polícia como principal suspeito do crime: “Le Bon certa vez me prestou um obséquio, pelo que lhe sou grato. Iremos ver o local dos crimes com nossos próprios olhos. Conheço G***, o chefe de polícia, e não teremos dificuldade em obter a necessária permissão.”¹⁷⁶ (POE, 2001, p. 76). A diferença entre o favor brasileiro e o europeu reside no fato de que, no conto poeano, as relações de favorecimento não criam uma classe de agregados, ao contrário do que acontece na obra de Machado de Assis. (VILAÇO, 2012, p. 54). Temos, com base nesta análise, mais um fator que aproxima Poe, Baudelaire e Machado, sendo que este último, por conta de sua experiência de vida, estava em condições mais do que favoráveis para analisar a dinâmica do favor na sociedade brasileira, como afirmam vários de seus estudiosos.

4.3 “O rei dos caiporas”, “João Fernandes” e “Pai contra mãe”: modernidade, trabalho e capital nas confluências com “O homem das multidões” e “Quadros parisienses”

Também fundamentais para a análise que iremos desenvolver são alguns dados levantados por estudiosos que se dedicaram a comentar e analisar “Pai contra mãe”, cuja fortuna crítica aborda principalmente a questão da escravidão. O mesmo não ocorre com “O rei dos caiporas” e “João Fernandes”, que são contos pouco ou nada comentados, pelo menos no que diz respeito à problemática do trabalhador assalariado. Vale ressaltar que “João Fernandes” reverbera “O homem

¹⁷⁵ “By courtesy of his creditors, there still remained in his possession a small remnant of his patrimony; and, upon the income arising from this, he managed, by means of a rigorous economy, to procure the necessities of life, without troubling himself about its superfluities.” (POE, 2010, p. 476).

¹⁷⁶ “(...) and besides, Le Bon once rendered me a service for which I am not ungrateful. We will go and see the premises with our own eyes. I know G – the Prefect of Police, and shall have no difficulty in obtaining the necessary permission.” (POE, 2010, p. 487).

das multidões” ao retratar a deambulação noturna de um “pobre diabo” pelas ruas do Rio de Janeiro, conforme analisaremos a seguir.

Alcides Villaça, em artigo sobre “O caso da vara”, considerado o companheiro temático de “Pai contra mãe”, afirma que Machado analisa estruturalmente o problema da escravidão ao invés de simplesmente denunciá-lo de forma moral, relativizando a cordialidade do brasileiro e encenando “a complexa experiência da exclusão que se oculta (mas nem tanto) nas eternas propostas de entendimento nacional.” (VILLAÇA, 2006, p. 19-20). De fato, estas duas narrativas desmascaram, de maneira fulminante e contundente, a condição do escravo seja dentro do universo do paternalismo e do favor, como em “O caso da vara”, seja em um contexto assolado pela miséria e pela necessidade premente de sobrevivência, como em “Pai contra mãe”. Para o autor, “O caso da vara” traz à tona elementos ideológicos pouco ou nada perceptíveis em uma primeira leitura, indo ao âmago de uma escolha pessoal e expondo-a “no âmbito das decisões capitais que se determinam no tempo e no espaço da história humana.” (VILLAÇA, 2006, p. 28). Talvez o mesmo possa ser dito de “Pai contra mãe”, que apresenta um componente ideológico trazido à tona pela contundência da narrativa, cujo desfecho também aponta para uma decisão pessoal que coloca o escravo como instrumento de poder e não como um ser social e capaz de escolher seu próprio destino. A decisão de Cândido Neves, aliás, faz com que ele viva, para Paul Dixon, em uma “negociação de dicotomias”, de forma que a caracterização deste personagem se transforma em um exercício de contrastes. (DIXON, 2006, p. 189). Sobre este aspecto, o autor afirma o seguinte:

A dicotomia entre vítima e opressor nos pareceria clara e categórica em muitos casos, especialmente quando se trata da escravidão. Na superfície, então, o caçador de escravos fugidos, Cândido Neves, sem dúvida seria o representante de uma categoria, enquanto a fugitiva Arminda seria de outra. Mas o motivo do duplo cria uma ambiguidade que debilita grandemente esta classificação moral. O caçador está desesperado para ganhar a devida gratificação porque, paupérrimo, pode assim evitar que seu filho seja levado à roda dos enfeitados. Isso faz com que ele e a escrava sejam duplos, pois esta espera um filho e não aguenta a ideia de que nasça escravo. Em vez de uma dicotomia clara que possa reforçar qualquer simplismo moral, temos no conto um poço fundo de senões, uma situação cuja complexidade não permite julgamentos fáceis. (DIXON, 2006, p. 201).

A noção do duplo é de fundamental importância para a análise que estamos desenvolvendo, uma vez que remete à problemática da modernidade e da própria identidade moderna, já analisada em “O espelho” e que reverbera em “Pai contra mãe” seja na condição de Cândido, seja na situação da escrava Arminda. Ao invés de apostar em uma dicotomia simplista, Dixon afirma que há, na narrativa, uma ambiguidade que enfraquece quaisquer tentativas de classificação moral, considerando que tanto o protagonista quanto a escrava se encontram subjugados, o primeiro pelo sistema capitalista que lhe cobra a captura da cativa, e a segunda pela vontade senhorial que lhe coíbe a liberdade e lhe impossibilita o nascimento de seu filho, abortado no momento em que ela é entregue ao seu senhor. Dessa forma, Dixon insinua em sua análise que, apesar de colocar o protagonista como um aparente vencedor de um confronto final com a escrava, Machado estaria, na realidade, neutralizando a oposição maniqueísta entre branco livre e negro escravo, mostrando que a opressão senhorial se estende aos dois, ao contrário do que sugerem as formulações que percebem o branco como imune a esta mesma opressão, manifesta, por exemplo, na cobrança do aluguel por parte do credor de Cândido Neves. Assim sendo, há que se tomar cuidado ao ver, em “Pai contra mãe”, uma narrativa que simplesmente denuncia a barbárie da escravidão, sendo que o que também está em jogo é a sobrevivência do trabalhador livre, bem como as dificuldades enfrentadas por este no Brasil do século XIX.

Ao enquadrar o trabalhador branco, pobre e livre no contexto da miséria e da competitividade, Machado de Assis, na visão de Raymundo Faoro, conseguiu “medir o escravo sob ângulo original”, mostrando que “o abolicionismo, ao tempo que entrega ao cativo o próprio destino, prende-o ao salário de fome, com as mesmas humilhações que a escravidão consagrava.” (FAORO, 1988, p. 325). Para Faoro, apenas Machado teve a ousadia de denunciar que a Abolição de nada serviu para os escravos, uma vez que “atrás da alforria do escravo não está apenas a cobiça, mas a tranquila exploração do empregado, que o sistema do salário explica e legitima.” (FAORO, 1988, p. 327). Sobre este aspecto, o autor declara que “a visão de Machado de Assis é outra, inédita e inesperada, embora traduza a mais elementar das reações. Desapareceu o cativo, mas ficaram de pé as instituições que sujeitam, prendem e agrilhoam o trabalhador livre.” (FAORO, 1988, p. 323). Além de reiterar a já discutida ideia de que Machado era um cético em relação à causa abolicionista, Faoro parece não cair nas armadilhas colocadas pela leitura de “Pai

contra mãe”, percebendo a narrativa não como um simples libelo contrário ao sistema escravista, mas principalmente como o retrato de uma época que ainda experimentava os resquícios de séculos de escravidão.

Alfredo Bosi, no artigo “A máscara e a fenda”, explora as relações de poder existentes em “Pai contra mãe”, afirmando que, por estar apenas um degrau acima do escravo, Cândido Neves o usa por vias transversas ao assumir a condição de capitão do mato urbano. Dessa maneira, “o poder do senhor desdobra-se em duas frentes: ele não é só o dono do cativo, é também dono do pobre livre na medida em que o reduz a polícia de escravo.” (BOSI, 1982, p. 455). Em sua análise, Bosi ainda afirma que:

O bem-estar de uns parece fundar-se na desgraça de outros. O acesso aos bens vitais e econômicos, por baixo que seja em termos quantitativos (afinal, Candinho é pobre), exige a expoliação do outro. A lei é sempre: *mors tua vita mea*. O pobre, se é livre, faz retornar aos ferros o escravo que, fugindo para a liberdade, concorreria com ele no páreo dos interesses. O antagonismo não se fixa apenas nos extremos; há uma guerra de todos contra todos, que percorre os elos de ponta a ponta: aqui a vemos comunicar-se do penúltimo ao último. (BOSI, 1982, p. 456).

Com base no raciocínio do autor, pode-se identificar o final de “Pai contra mãe” com a teoria do Humanitismo, exposta por Quincas Borba em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, segundo a qual a felicidade de um implica na desgraça do outro ou, como quer Bosi, *mors tua vita mea*. A “expoliação do outro”, necessária para o acesso de um homem pobre e livre “aos bens vitais e econômicos” é parte integrante de um sistema capitalista desumano e cruel que submete tanto Cândido quanto Arminda, sendo que o primeiro precisa usar a segunda para sobreviver e garantir que seu filho não vá para a roda dos enfeitados. Assim sendo, dissolve-se a redutora dicotomia entre senhor e escravo, no sentido de evidenciar a situação de penúria das classes menos favorecidas dentro de um contexto que começava a experimentar os efeitos adversos da modernização.

Outros aspectos que chamam a atenção em “Pai contra mãe” são a contundência e a violência, também observadas em “O caso da vara”. Na opinião de John Gledson, tanto “O caso da vara” quanto “Pai contra mãe” seriam “obras de gênio”, uma vez que surgidas em um período de desgaste do conto machadiano, ainda que tal desgaste não fosse perceptível aos olhos do leitor. (GLEDSON, 2006, p. 66). A genialidade machadiana estaria também presente na abordagem da

escravidão, tema com o qual o autor iria se preocupar apenas no final de sua vida e que, nas palavras de Gledson, ele “nunca tinha se sentido capaz de abordar como merecia.” (GLEDSON, 2006, p. 67). Nesse sentido, “Pai contra mãe” é considerado como a “desforra” de um assunto silenciado durante anos, desforra esta que talvez não resida necessariamente na abordagem do tema da escravidão em si, mas na contundência empregada por Machado ao retratá-lo. O tom sério e pouco galhofeiro empregado na narrativa nos permite pensar que Machado talvez estivesse querendo chamar a atenção do leitor do século XX para as mazelas do trabalhador livre no século XIX, de forma a sugerir uma continuidade e não uma ruptura entre épocas diferentes. Daí o caráter de denúncia que reveste a ação, estruturada como uma espécie de alerta em relação a uma realidade que se afigurava como quase esquecida e até mesmo negligenciada por aqueles que focavam somente no progresso e nas facilidades trazidas pela modernização.

Percepção semelhante aparece em “O homem das multidões”, mais especificamente nas minuciosas descrições dos trabalhadores londrinos, cujo perfil profissional é composto a partir das impressões do narrador convalescente. Os efeitos adversos da modernização encontram-se materializados nas classes constituídas pelas prostitutas, pelos cafetões, pelos jogadores profissionais e pelos batedores de carteira, que procuram uma forma mais fácil de garantir sua sobrevivência em meio ao turbilhão de uma metrópole como Londres. As dificuldades inerentes ao processo modernizador são apreendidas de forma crítica e até mesmo, trágica, em uma narrativa cuja incômoda sensação de claustrofobia experimentada pelo narrador ao seguir o homem das multidões mimetiza a própria condição dos desvalidos dentro de uma cidade (e de uma sociedade) marcada pelo avanço tecnológico e pela desigualdade social. Vale ainda ressaltar que as classes mais baixas são descritas de forma bastante detalhada, o que evidencia não só a flânerie do narrador mas também um grande interesse em relação a elas. Tal interesse se manifestará de maneira mais intensa quando ele identifica, em meio à turba, a figura decrépita do ancião misterioso, cuja fisionomia é descrita de modo a sugerir a má índole de certas pessoas que circulam na grande metrópole.

As percepções relacionadas ao trabalho e à miséria das grandes cidades também aparecem de forma muito clara em “Quadros parisienses”, em poemas que, conforme já citado, constituem o “ciclo da compaixão” de *As flores do mal*, que seria formado por “Os sete velhos”, “As velhinhas”, “Os cegos”, “O crepúsculo vespertino”,

“O crepúsculo matinal”, “O esqueleto lavrador” e “O cisne”. De acordo com Ivan Junqueira, nestes poemas “Baudelaire sumaria e deplora o destino de todos os miseráveis e anônimos exilados que deambulam a face da terra.” (JUNQUEIRA, in BAUDELAIRE, 2006, p. 95). Estas figuras estão também presentes em “Os cegos”:

Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
Iguais aos manequins, grotescos, singulares,
Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares,
Lançando não sei onde os globos tenebrosos.

Suas pupilas, onde ardeu a lua divina,
Como se olhassem à distancia, estão fincadas
No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas
Se um deles sonhar sua cabeça inclina.

Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu,

Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,
Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo,
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?¹⁷⁷ (BAUDELAIRE, 2006, p. 178-179).

As duas últimas estrofes tensionam ao máximo a perspectiva veiculada pelo poema, colocando a cidade em cotejo com os cegos, que não conseguem se aperceber da modernidade e do “prazer que tangencia o espasmo” observado na grande metrópole. Os cegos direcionam seu olhar para o céu, que não teria nada a lhes oferecer, granjeando a simpatia e até mesmo, a empatia do eu lírico, que começa também a se arrastar. Neste sentido, o próprio poeta acaba assumindo a condição de quem irá retratar todas as vicissitudes da vida na cidade, o que se reflete nos retratos da pobreza e dos trabalhadores assalariados, presentes em “O crepúsculo vespertino”:

Eis a noite sutil, amiga do assassino;
Ela vem com um cúmplice, a passo lupino;
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,
E em besta-fera torna-se o homem impaciente.
Ó noite, amável noite, almejada por quem

¹⁷⁷ Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !/ Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;/ Terribles, singuliers comme les somnambules ;/ Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux./ Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,/ Comme s'ils regardaient au loin, restent levés/ Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés/Pencher rêveusement leur tête appesantie./ Ils traversent ainsi le noir illimité,/ Ce frère du silence éternel. Ô cité !/ Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,/ Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,/ Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété./Je dis : Que cherchant-ils au Ciel, tou ces aveugles ? (BAUDELAIRE, 1868, p. 269).

Cujas mãos, sem mentir, podem dizer: Amém,
 Ganhamos nosso pão – É a noite que alivia
 As almas que uma dor selvagem suplicia,
 O sábio cuja fronte pesa sem proveito,
 E o recurvo operário que regressa ao leito.
 Entretanto, demônios insepultos no ócio
 Acordam do estupor, como homens de negócio,
 E estremecem a voar o postigo e a janela.
 Através dos clarões que o vendaval flagela
 O Meretrício brilha ao longo das calçadas;
 Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;
 Por toda a parte engendra uma invisível trilha,
 Assim como o inimigo apronta uma armadilha;
 Pela cidade imunda e hostil se movimenta
 Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.
 Ouvem-se aqui e ali as cozinhas a chiar,
 Os teatros a ganir, as orquestras a ecoar;
 Sobre as roletas em que o jogo encena farsas
 Curvam-se escroques e rameiras, seus comparsas,
 E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm,
 Começam cedo a trabalhar, eles também,
 Forçando docemente o trinco e a fechadura
 Para que a vida não lhes seja assim tão dura.¹⁷⁸ (BAUDELAIRE, 2006, p. 181).

Transparece, no poema reproduzido acima, a ideia de que a noite proporciona aos seres marginais da sociedade a oportunidade de se revelarem, noção também presente em “O homem das multidões”:

À proporção que a noite se adensava, mais profundo se tornava o interesse da cena, pois não somente o caráter geral da multidão materialmente se alterara (apagando-se suas feições mais nobres, com a gradativa retirada da parte mais ordeira do povo, e pondo-se em maior relevo os mais grosseiros, quando a hora mais avançada retirava todas as espécies de infâmia de seu antro), mas os raios dos lampiões a gás, fracos a princípio, na sua luta com o dia moribundo, tinham agora tomado ascendente, por fim, e lançavam sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso. Tudo era negro, mas esplêndido – como aquele ébano com que foi comparado o estilo de Tertuliano.¹⁷⁹ (POE, 2001, p. 395).

¹⁷⁸ Voici le soir charmant, ami du criminel;/Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel/Se ferme lentement comme une grande alcôve,/Et l'homme impatient se change en bête fauve./O soir, aimable soir, désiré par celui/Dont les brás, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui/Nous avons travaillé! – C'est le soir qui soulage/Les esprits que devore une douleur sauvage,/Le savant obstine dont le front s'alourdit,/Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit./Cependant des démons malsains dans l'atmosphère/S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,/Et cognent en volant les volets et l'auvent./A travers les lueurs que tourmente lê vent/La Prostitution s'allume dans les rues;/Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;/Partout elle se fraye un occulte chemin,/Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;/Elle remue au sein de la cité de fange/Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange./On entend çà et là les cuisines siffler,/Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;/Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,/S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,/Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,/Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,/Et forcer doucement les portes et les caisses/Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses. (BAUDELAIRE, 1868, p. 273-274).

¹⁷⁹ As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter (its gentler features retiring in the gradual withdrawal of the

Vale ressaltar que o narrador de Poe identifica o homem das multidões ao anoitecer, o que aponta para a construção de um imaginário que percebe a noite como ameaçadora e perigosa, capaz de subverter a lógica natural das coisas e proporcionar uma nova maneira de se ver as pessoas e os acontecimentos. Daí talvez o intenso deslumbramento experimentado pelo narrador poeano ao se deparar com a figura do velho, uma vez que sua já impressionável índole se alterara com o cair da noite. Esta é percebida como o momento que proporciona aos seres marginais da sociedade a oportunidade de se revelarem, ao mesmo tempo em que oferece aos trabalhadores e operários a possibilidade de descansarem após um dia extenuante de trabalho. A vida do operário é dura em comparação à levada pelos escroques e pelas prostitutas, que encontram no vício uma existência que não se coaduna com as exigências impostas pelo mercado de trabalho ou pela desumana rotina dos trabalhadores em fábricas. A cena descrita no poema de Baudelaire em muito reverbera as descrições feitas pelo narrador de “O homem das multidões”, o que ratifica a ideia de que o mundo do trabalho, assim como a metrópole cosmopolita, apresenta facetas diferenciadas, abrigando pessoas das mais diversas índoles e estratégias de sobrevivência. Assim como a narrativa poeana, as estrofes finais do texto assumem roupagens trágicas ao corroborarem não só a noção de que a noite pode ser nefasta, mas também o destino trágico e inexorável daqueles que estão à margem da modernização:

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,
E tapa teus ouvidos a este som uivante.
É o momento em que as dores dos doentes culminam!
A Noite escura os estrangula; eles terminam

Seus destinos no horror de um abismo comum;
Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
Não mais virá buscar a sopa perfumada,
Junto do fogo, à tarde, ao pé da bem-amada.

E entre eles muitos há que nunca conheceram
A doçura do lar e que jamais viveram!¹⁸⁰ (BAUDELAIRE, 2006, p. 182).

more orderly portion of the people, and its harsher ones coming out into bolder relief, as the late hour brought forth every species of infamy from its den), but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and gerish lustre. All was dark yet splendid – as that ebony to which has been the style of Tertulian. (POE, 2010, p. 445).

¹⁸⁰ Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,/ Et ferme ton oreille à ce rugissement./ C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !/ La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent/ Leur destinée et vont vers le gouffre commun ;/ L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un/ Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,/ Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée./ Encore la

O amanhecer, assim como o anoitecer, também apresenta um significado simbólico, conforme podemos depreender da análise de “O crepúsculo matinal”:

Cantava a diana pelos pátios das casernas,
E o vento da manhã soprava nas lanternas.

Era a hora em que o tropel dos sonhos malfazejos
Retorce entre os lençóis impúberes desejos;
Em que, como olho que palpita e olha de esguelha,
A luz deixa no espaço uma nódoa vermelha;
Em que o espírito, ao peso da matéria bruta,
Imita o afã da lâmpada e do dia em luta.
Qual uma face cujo pranto a brisa enxuga,
O ar incorpora as pulsações da noite em fuga,
Cansa o homem de escrever e a mulher já não ama.
Nas casas via-se a primeira e tibia chama.
As prostitutas, sob as pálpebras sem viço,
Boca aberta, dormiam seu sono maciço;
As mendigas, os seios magros e doentios,
Sopravam os tições e os hirtos dedos frios.
Era a hora em que, ao fundo de um mísero quarto,
Mais padece a mulher entre as dores do parto;
Como um soluço à tona da sanguínea espuma,
A voz do galo ao longe espedaçava a bruma;
Um mar de névoas engolfava os edifícios,
E os moribundos, esquecidos nos hospícios,
Entre estertores desiguais se contorciam.
Exaustos, os rufiões enfim se recolham.

Em traje verde e róseo, a enregelada aurora
Fluía devagar pelo ermo Sena afora,
E Paris, os sombrios olhos entreabrindo,
Rumo ao trabalho, velho obreiro, ia seguindo.¹⁸¹ (BAUDELAIRE, 2006, p. 190).

Percebe-se que, diferentemente da noite, o dia aparece descrito de outra forma, sem a ênfase no obscuro e nos seres marginais. A prostituta sem viço

plupart n'ont-ils jamais connu/La douceur du foyer et n'ont jamais vécu ! (BAUDELAIRE, 1868, p. 274).

¹⁸¹ La diane chantait dans les cours des casernes,/Et le vent du matin soufflait sur les lanternes./C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants/Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;/Où, comme un oeil sanglant qui palpate et qui bouge,/La lampe sur le jour fait une tache rouge;/Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,/Imite les combats de la lampe et du jour./Comme un visage en pleurs que les brises essuient,/L'air este plein du frisson des choses qui s'enfuient,/Et l'homme este las d'écrire et la femme d'aimer./Les maisons ça et là commençaient à fumer./Les femmes de plaisir, la paupière livide,/Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;/Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,/Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts./C'était l'heure ou parmi le froid et la lésine/S'aggravent les douleurs des femmes en gésine;/Comme un sanglot coupé par un sang écumeux;/Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux;/Une mer de brouillards baignait les édifices,/Et les agonisants dans le fond des hospices/Poussaient leur dernier râle em hoquets inégaux./Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux./L'aurore grelottante em robe rose et verte/S'avavançait lentement sur la Seine deserte,/Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,/Empoignant sés outils, vieillard laborieux. (BAUDELAIRE, 1868, p. 290-291).

adormece e a mendiga tenta se proteger do frio, ao passo que uma mulher dá a luz no exato momento em que o dia amanhece. Tal contraponto revela uma representação tensionada e oscilante entre os possíveis perigos que a noite pode oferecer e a sensação apaziguadora experimentada pelo raiar do dia, uma vez que os rumores matutinos trazem “a sensação da vida”, juntamente com a ideia de um futuro melhor. Ao final do poema, o “velho obreiro” vai seguindo rumo a mais um dia de trabalho, diferentemente dos rufiões e das prostitutas, que exercem o seu ofício à noite. Estabelece-se, dessa maneira, uma nítida diferenciação entre os que ganham a vida honestamente e os que garantem seu sustento na base do vício, o que evidencia a sensibilidade de Baudelaire em relação ao universo do trabalho e às características daqueles que fazem parte deste mesmo universo.

Descrição contundente do mundo do trabalho se verifica no poema “O esqueleto lavrador”, que contém uma série de elementos que nos permitem interpretá-lo como uma verdadeira denúncia da exploração capitalista, a começar pelas primeiras estrofes:

Nas lâminas de anatomia
Amontoadas no cais poeirento
Onde muito livro ao relento
Dorme como múmia sombria,

Desenhos aos quais a grandeza
E o cabedal de um velho artista,
Conquanto a dor no tema exista,
Comunicaram a Beleza,

Vêm-se, o que faz mais completos,
Esses fantásticos horrores,
A escavar como lavradores,
Escapelados e esqueletos.¹⁸² (BAUDELAIRE, 2006, p. 180).

Os primeiros versos contrapõem o mundo dos livros, que estão ao relento dormindo como múmias sombrias, ao mundo do trabalho no cais poeirento, cujas “lâminas de anatomia” são desenhos que exprimem a dor e, ao mesmo tempo, a beleza, em um tensionamento que, conforme já analisamos, é bastante recorrente na poética baudelairiana. Imagens ainda mais contundentes virão na próxima parte

¹⁸² Dans les planches d'anatomie/ Qui traînent sur ces quais poudreux/ Où maint livre cadavéreux/ Dort comme une antique momie,/ Dessins auxquels la gravité/ Et le savoir d'un vieil artiste,/ Bien que le sujet en soit triste,/ Ont communiqué la Beauté./ On voit, ce qui rend plus complètes/ Ces mystérieuses horreurs,/ Bêchant comme des laboureurs,/ Des Écorchés et des Squelettes. (BAUDELAIRE, 1868, p. 271).

do poema, que foca mais especificamente a dureza do trabalho dos “escalpelados e esqueletos”:

Desses torrões por vós cavados,
Tíbios campônios em destroços,
De todo esse esforço dos ossos
Ou dos músculos esfolados,

Dizei, que messe estranha e alheia,
Galés expulsos de um carneiro,
Ceifais, e de que fazendeiro
Deveis deixar a granja cheia?¹⁸³ (BAUDELAIRE, 2006, p. 180).

O poema remete a um modo rural de produção, o que nos possibilita interpretá-lo como um retrato pungente e quase trágico da exploração levada a cabo pelo capitalismo, que se afigura como desumano e cruel se levarmos em consideração as descrições que constam no primeiro trecho. A denúncia se tornará ainda mais evidente nas três estrofes finais, que aponta para o destino inexorável e imutável do trabalhador moderno, metaforizado pelo esqueleto lavrador:

Quereis (de um destino tão duro
Espantoso e límpido emblema!)
Mostrar que nem na cova extrema
Sequer dormir nos é seguro;

Que o Nada conosco é falsário;
Que tudo, a morte até, nos mente,
Que desde sempre e eternamente
Talvez nos seja necessário

Nalgum país desconhecido
Escalpelar a terra má
E empurrar uma áspera pá
Com pé descalço e dolorido?¹⁸⁴ (BAUDELAIRE, 2006, p. 180-181).

O pé descalço e dolorido no último verso, juntamente com a “áspera pá” que escalpela a “terra má” tornam claras as ideias de exploração e injustiça que já haviam sido explicitadas nas estrofes anteriores, além da noção de desigualdade expressa pela relação trabalhista entre o fazendeiro e os lavradores, e a

¹⁸³ De ce terrain que vous fouillez,/ Manants résignés et funèbres,/ De tout l'effort de vos vertèbres,/ Ou de vos muscles dépouillés,/ Dites, quelle moisson étrange,/ Forçats arrachés au charnier,/ Tirez-vous, et de quel fermier/Avez-vous à remplir la grange ? (BAUDELAIRE, 1868, p. 272).

¹⁸⁴ Voulez-vous (d'un destin trop dur/Épouvantable et clair emblème !)/ Montrer que dans la fosse même/Le sommeil promis n'est pas sûr ;/ Qu'envers nous le Néant est traître ;/ Que tout, même la Mort, nous ment,/ Et que sempiternellement,/ Hélas ! il nous faudra peut-être/Dans quelque pays inconnu/Écorcher la terre revêche/Et pousser une lourde bêche/Sous notre pied sanglant et nu ? (BAUDELAIRE, 1868, p. 272).

desumanidade do trabalho ao qual estes são submetidos. Contundência semelhante se fará presente em “Pai contra mãe”, principalmente no que diz respeito à situação do escravo na sociedade brasileira, percebida como degradante a partir das descrições da máscara de folha-de-flandres e da própria profissão de capitão do mato urbano. Em “O homem das multidões”, a tragicidade se faz sentir na percepção de que o ancião misterioso, assim como a própria modernidade e também, a metrópole cosmopolita, “não se deixa ler”, segredo este que, conforme nos sinaliza o preâmbulo da narrativa, é terrível demais para ser revelado. Assim sendo, é possível aproximar Poe, Baudelaire e Machado de Assis no que diz respeito a uma concepção trágica de modernidade, ou melhor, de destino humano enquanto algo forjado pelo moderno.

“João Fernandes” foi publicado em 1894 no periódico *A Estação*. A temática do conto gira em torno das dificuldades enfrentadas por um “pobre-diabo de vinte e seis anos”, que não consegue arrumar emprego e perambula pelas ruas do Rio de Janeiro vivendo de favores. A retomada de “O homem das multidões” se justifica por uma série de elementos, entre eles o fato de que a ação transcorre à noite, como nos mostra a passagem a seguir:

Há muitos anos. O sino de São Francisco de Paulo bateu duas horas. Desde pouco mais de meia-noite deixou este rapaz, João Fernandes, o botequim da rua do Hospício, onde lhe deram chá com torradas, e um charuto por cinco tostões. João Fernandes desceu pela rua do Ouvidor; na esquina da dos Ourives viu uma patrulha. Na da Quitanda deu com dois caixeiros que conversavam antes de ir cada um para o seu armazém. Não os conhecia, mas presumiu que fossem tais, e acertou; eram ambos moços, quase imberbes. (ASSIS, 2008, p. 335-336).

A expressão “há muitos anos” situa, de maneira bastante concisa, a ação em um tempo passado, conferindo ao conto uma dupla temporalidade: a de 1894, ano de sua publicação, e aquela representada pela época na qual a história se passa, colocada de forma muito vaga pelo narrador. Assim sendo, mesmo que não saibamos ao certo em que ano transcorre o enredo, podemos interpretar a narrativa como o retrato de um tempo muito anterior a 1894, estratégia esta também utilizada em “Pai contra mãe”. Estabelece-se, portanto, uma dupla temporalidade que deixa evidente a ancoragem historiográfica do discurso literário machadiano, a partir da qual o passado é retomado para que se possa compreender melhor o presente e a conjuntura social que lhe caracteriza.

Torna-se ainda clara, em “João Fernandes”, a existência de uma sociedade baseada no favor e na dependência pessoal, mais especificamente no momento em que o narrador comenta que o protagonista ganhara um “chá com torradas” em um “botequim na rua do Hospício”, além de “um charuto por cinco tostões.” (ASSIS, 2008, p. 335). Sobre este aspecto, Maria Sylvia Carvalho Franco afirma que:

Anulam-se as possibilidades de autoconsciência, visto como se dissolvem na vida social todas as referências a partir das quais ela poderia se constituir. Plenamente desenvolvida, a dominação pessoal transforma aquele que a sofre numa criatura domesticada: a proteção e benevolência lhe são concedidas em troca de fidelidade e serviços reflexos. Assim, para aquele que está preso ao poder pessoal, se define um destino imóvel, que se fecha insensivelmente no conformismo. (FRANCO, 1969, p. 91).

O conformismo é perceptível nas narrativas que estamos analisando no presente capítulo, uma vez que os protagonistas, mesmo tentando fugir da miséria, tendem a se contentar com suas vidas da forma como são. Tal estado de coisas é quebrado em “Pai contra mãe” a partir do momento em que há uma real necessidade de se conseguir dinheiro para garantir a sobrevivência de um filho recém-nascido. Dessa maneira, percebe-se como a modernidade, com suas demandas e exigências, consegue tirar o sujeito da inércia na qual ele se encontra, obrigando-o a assumir o controle sobre uma vida que não pode mais ser baseada na obtenção de favores e na dependência pessoal.

“O rei dos caiporas” foi publicado em 1870 no *Jornal das Famílias* sob o pseudônimo de *Job*. Trata-se de um conto marcado por uma forte ambiguidade em relação ao personagem principal, cuja caracterização oscila entre o determinismo social, expresso pela ideia de destino inexorável, e a responsabilidade pelos próprios atos:

Os acontecimentos humanos são regidos por um destino cego e caprichoso? Há estrelas propícias e estrelas funestas? Tem fundamento a crença popular de que certas criaturas são felizes porque choraram no ventre materno, e outras desgraçadas porque não choraram nem riram? Questão é esta que não me atrevo a deslindar. A filosofia diz que os homens dependem de si; o vulgo aponta mil casos em que todos os esforços de um homem vão esbarrar diante de uma força invisível que o não deixa dar um passo adiante. A filosofia é uma boa senhora, e o vulgo é um sujeito prático; seria parcialidade inclinar-me a qualquer deles. Atento-me a ambos. (ASSIS, 2008, p. 988).

É bastante evidente a postura dúbia do narrador, que declara que não irá tomar partido definitivo da questão, uma vez que tanto a filosofia, vista como “boa senhora”, quanto o vulgo, percebido como “um sujeito prático”, oferecem explicações bastante plausíveis para o assunto abordado. Estabelece-se, assim, a ambiguidade fundamental de “O rei dos caiporas”, assentada em uma ironia que coloca em xeque tanto a noção de destino implacável quanto a ideia de que os seres humanos são responsáveis por este mesmo destino. Esta duplicidade soa como bastante machadiana e também, como bastante moderna, considerando que Machado é um autor que costuma explorar os limites entre aparência e essência, apostando, muitas vezes, na vagueza e na imprecisão, e que o moderno se assenta justamente na exploração das tensões e contradições que perpassam os sujeitos e os contextos nos quais eles se inserem. É possível, portanto, perceber como moderna a postura do narrador, que, por não assumir um posicionamento definitivo acerca do assunto, resolve transitar deliberadamente pela duplicidade, esta sim assumida como incontornável e inevitável.

Os parágrafos de abertura de “Pai contra mãe” conferem à narrativa um caráter documental e realista, corroborado pelas descrições dos “ofícios e aparelhos” da escravidão já abolida no momento em que o conto foi publicado. Dessa forma, opera-se, além da dupla temporalidade, um distanciamento crítico em relação ao tema, o que implica em uma postura bastante imparcial, na qual não se observam idealizações ou laivos de sentimentalismo:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até o alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (ASSIS, 2008, p. 631).

O caráter documental e realista, bem como a ausência de sentimentalismo, expressa a contundência e até mesmo, a violência de um sistema destinado a reprimir os escravos que de alguma forma não se ajustavam à ordem senhorial, seja por terem o vício do alcoolismo, seja por cederem à tentação de furtar. O narrador é categórico em relação às medidas tomadas para evitar tais comportamentos, justificando a presença do grotesco e do cruel para a manutenção de um sistema de dominação, representado pelo ferro ao pescoço e pelos funileiros que mantinham a máscara de folha-de-flandres na porta de seus estabelecimentos. O narrador ainda menciona as estratégias utilizadas pela classe senhorial para assegurar o direito à propriedade, direito este que era a mola propulsora e organizadora da sociedade capitalista moderna. Esta ideia nos possibilita ler “Pai contra mãe” como um texto que, para além do debate relativo à escravidão, coloca em evidência uma modernidade que já se fazia sentir mesmo com a predominância de uma instituição social que pouca relação teria com o moderno, e que vai servir como via de acesso a uma profissão pautada pela lógica do capitalismo, tão presente na modernidade.

Torna-se claro, no próximo parágrafo, que a temática da escravidão havia sido apenas um pretexto para entrar no tema principal da narrativa, que passa a focar no problema da fuga dos cativos:

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento de propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando. (ASSIS, 2008, p. 632).

A expressão “há meio século” reforça a dimensão histórica do discurso literário, permitindo ao leitor não apenas revisitar o passado histórico como também elaborar uma reflexão a respeito da realidade que será retratada na narrativa. Esta estratégia, também utilizada em “João Fernandes”, aparece em “O caso da vara”, cuja ação é ambientada, conforme os dizeres do narrador, “antes de 1850”, sendo que o conto foi publicado em 1891 na *Gazeta de Notícias* e em 1899 no volume *Páginas recolhidas*, depois, portanto, da Abolição da escravatura. Considerando que a narrativa também aborda a violência contra os escravos, bem como as relações de

poder estabelecidas entre cativos e homens livres dependentes, é possível inferir que Machado quisesse recuperar o tema da escravidão a fim de lançar, por meio de seus textos, uma reflexão a respeito dos efeitos da sanção da Lei Áurea no Brasil, que certamente se faziam sentir no início do século XX. Nesta época, observa-se a inserção dos escravos recém-libertos na sociedade brasileira, bem como a redefinição das relações trabalhistas e raciais, que obrigaria o homem branco a procurar outras estratégias de sobrevivência que não aquelas calcadas no uso do escravo como instrumento de poder.

Outro elemento digno de atenção em “Pai contra mãe” é o fato de que a ação transcorre após 1850, época em que a escravidão tomara novos rumos no país devido à cessação do tráfico negreiro. Este acontecimento “valorizou os escravos que aqui restavam e elevou a recompensa pela captura de um escravo fugido. Por isso a escravidão precisava se manter e os instrumentos citados pelo autor no início do conto tinham essa função (...)” (MORAES, 2009, p. 3). No entanto, a lei Eusébio de Queiroz acabou por estimular o surgimento do tráfico ilegal, algo também referido pelo narrador na expressão “escravo de contrabando”. Trata-se, portanto, de um contexto que via no escravo um bem muito valioso, daí a importância da profissão de capitão do mato urbano, que seria o responsável pela manutenção da ordem senhorial e também, de valores associados ao sistema capitalista. A passagem reproduzida na página anterior deixa isto bastante explícito, mais especificamente com a declaração de que o “sentimento de propriedade” moderava as ações repressivas direcionadas aos escravos fugidos “porque dinheiro também dói.” Ao explorar alguns aspectos da relação senhor-escravo, caracterizadas pelo protecionismo de “padrinhos” e de senhores, o narrador deixa subentendido que a situação dos escravos era melhor do que a do trabalhador livre, sugestão esta que irá ser confirmada pelo desenrolar da narrativa, uma vez que Cândido Neves, ao contrário do cativo protegido e simplesmente repreendido pela sua fuga, será constantemente pressionado para garantir a sobrevivência de sua família. Desta maneira, começam a se desfazer as dicotomias que percebem o branco como desumano e o escravo como vítima do sistema ou vice-versa, tendo em vista que tanto o branco quanto o cativo estão sujeitos, cada um à sua maneira, aos grilhões do sistema capitalista.

O parágrafo seguinte traz a descrição da profissão que Cândido Neves escolherá para garantir o sustento de sua família:

Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita as ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tão ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade, de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem. (ASSIS, 2008, p. 632).

O narrador justifica a relevância do ofício com base na ideia de manutenção da lei e da propriedade, vistas como “ações reivindicadoras”, que acabavam por enobrecer uma profissão que nada apresentava de nobre. Percebe-se, com base nesta constatação, a força da lógica do capital moderno no contexto retratado, que obrigava cidadãos de bem a exercer uma função que, apesar de possivelmente malvista pelo leitor de 1906, se afigura como justificável em um ambiente onde imperava o desejo pela ordem. Sobressai-se um forte tensionamento entre a ética e a moral, expressas pelas justificativas dadas pelo narrador, e a violência inerente ao exercício da profissão, o que em muito reverbera as dualidades recorrentes tanto na ficção machadiana quanto na literatura moderna. Assim sendo, torna-se possível ver “Pai contra mãe” como uma narrativa prenhe dos significados relacionados à experiência da modernidade, marcada por contradições muito semelhantes às que estão expostas em seu enredo e por questionamentos acerca do lugar do sujeito em um mundo caracterizado por novas demandas e formas de se perceber a realidade.

Por reconhecer como grotesca a profissão de caçador de escravos, o narrador faz questão de salientar que “ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo.” Esta afirmação, ao mesmo tempo em que parece liberar o caçador de possíveis julgamentos morais, aponta para a situação precária do trabalhador livre no Brasil do século XIX. A ausência de ética relacionada ao trabalho é outra característica fundamental de Cândido Neves, sendo salientada pelo narrador já na primeira descrição do protagonista. É possível perceber, além do rígido julgamento moral feito pelo narrador, a representação típica do malandro brasileiro, já retratado por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*:

Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel ao cartório,

contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos. (ASSIS, 2008, p. 632).

A ideia de que o caiporismo é um “defeito grave” reveste a narrativa de um caráter de denúncia e de crítica ao sujeito brasileiro que não consegue mudar sua realidade, afundando-se na mesmice e na inércia. O trecho reproduzido acima nos mostra que Cândido é uma pessoa muito pouco consistente em suas atitudes e que não quer se sujeitar às regras do mercado de trabalho, que demanda disciplina, assiduidade e pontualidade. O orgulho é também característica fundamental de Cândido, traduzindo a sensação humilhante experimentada pelo homem branco e livre que se vê obrigado a exercer funções que o rebaixam em relação ao escravo. O caiporismo sintetiza, portanto, a inconstância crônica do protagonista, que, com seu desinteresse pelo trabalho regular, recusa-se a perceber a si mesmo como moderno e inserido em um contexto já governado pelas exigências do capital.

A ideia de caiporismo, juntamente com os estereótipos da preguiça e da malandragem do brasileiro, também está presente em “O rei dos caiporas”. Tendo feito algumas tergiversações a respeito das noções de fatalidade e destino, o narrador declara que irá contar uma história que alude a esta questão, afirmando que o Caiporismo, com letra maiúscula, foi uma palavra inventada “para indicar a fatalidade de um homem.” (ASSIS, 2008, p. 988). Na sequência, ele passa a descrever o protagonista, mantendo o bom-humor com o qual iniciara a narração:

João das Mercês era o tipo do homem caipora. O destino com todas as suas legiões de auxiliares tinha tomado a pessoa de João das Mercês por alvo de seus tiros. João das Mercês se caísse de costas tinha toda a certeza de quebrar o nariz.

Choveram-lhe desde o berço as contrariedades. Entrou no mundo com o pé esquerdo. É mister ler esta expressão com a sua significação literal e real. A mãe de João das Mercês não resistiu aos trabalhos cirúrgicos e faleceu horas depois de vir à luz o filho. (ASSIS, 2008, p. 989).

As frases curtas, características do estilo machadiano de início de carreira, conferem agilidade à narrativa, reforçando a comicidade dos fatos relatados, bem como a noção de que João das Mercês nunca teve sorte na vida. Percebe-se também que o narrador lança mão de expressões do senso comum, tais como “choveram-lhe desde o berço as contrariedades” e “entrou no mundo com o pé esquerdo” para descrever as vicissitudes enfrentadas pelo protagonista, deixando sempre no ar a ideia de que a má sorte não seria apenas mera obra do destino. Tal

sensação é reforçada pelo parágrafo seguinte, em que a narração de fatos relacionados à primeira infância de João das Mercês assume ares ainda mais cômicos e até mesmo rocambolescos:

Foi-se buscar à pressa uma ama. Encontrou-se ao cabo de algumas horas uma preta que alimentou o pequeno durante cinco dias e morreu de erisipela em um joelho. A segunda ama era uma mulher livre que tinha a mania de jogar na loteria, e que ao fim de um mês tirou a sorte grande; saiu da casa para ir abrir uma loja de costuras. A terceira entrou a amar o irmão mais velho do pequeno, com violência tal, que o pai julgou acertado mandá-la embora. Veio quarta ama que era dorminhoca e deixava o pequeno berrar toda a santa noite; a quinta ama era respondona; a sexta dividia os afetos entre o menino e um permanente; a sétima foi aturada até o fim do tempo da amamentação, a despeito de uma voz de soprano que irritava os nervos do dono da casa, cantando modinhas do norte todo o santíssimo dia. (ASSIS, 2008, p. 989).

O excerto acima se constitui em uma sátira ao sujeito cuja identidade se constrói a partir das influências de terceiros, que ajudam a moldar uma personalidade caracterizada pela volubilidade e pela inconsistência, sinalizando também uma crítica ao naturalismo, mais especificamente ao determinismo. As características de João se tornam cada vez mais pronunciadas com o passar do tempo, sendo justificadas pelo narrador com base no fato de que o protagonista teria sido amamentado por várias amas diferentes:

Parece que esta variedade de leite e de amas influiu poderosamente em João das Mercês. Logo nos primeiros anos verificou-se nele uma tendência pronunciada para o sono, influxo da quarta ama. Aos cinco anos nada o alegrava mais que ver passar a tropa na rua, gosto que lhe ficou naturalmente do leite que bebeu à namorada do permanente. Aos sete anos cantava sofrivelmente, aos oito teve uma erisipela, aos doze furtou ao pai cinco-mil réis para comprar um quarto de loteria; aos quinze começou a namorar uma prima e aos dezesseis foi posto fora de casa por seus atrevimentos. (ASSIS, 2008, p. 989).

Delinea-se, assim, um verdadeiro retrato da vadiagem do brasileiro, também presente, conforme já mencionado, em *Memórias de um sargento de milícias*. A narrativa conta a história de Leonardo, filho de “uma pisadela e de um beliscão”, que, após uma série de travessuras, se torna sargento de milícias. A passagem transcrita abaixo apresenta uma série de semelhanças com a narrativa que estamos analisando, o que nos permite interpretar o romance como uma das possíveis matrizes para o conto machadiano:

Achava ele um prazer suavíssimo em desobedecer a tudo quanto se lhe ordenava; se se queria que estivesse sério, desatava a rir como um perdido com o maior gosto do mundo; se se queria que estivesse quieto, parece que uma mola oculta o impelia e fazia com que desse uma ideia pouco mais ou menos aproximada do moto-contínuo. Nunca uma pasta, um tinteiro, uma lousa lhe durou mais que quinze dias; era tido na escola pelo mais refinado velhaco; vendia aos colegas tudo o que podia ter algum valor, fosse seu ou alheio, contando que lhe caísse nas mãos: um lápis, uma pena, um registro, tudo lhe fazia conta; o dinheiro que apurava empregava sempre do pior modo que podia. (ALMEIDA, 2001, p. 86-87).

Conforme analisado no terceiro capítulo, John Gledson via “A parasita azul” como uma paródia das *Memórias*, afirmando que o estereótipo do malandro brasileiro era retomado na figura de Camilo Seabra. Esta leitura também se aplicaria a “O rei dos caiporas”, que, assim como o romance de Manuel Antônio de Almeida, faz uma sátira ao modo de vida de um cidadão que encontra no “jeitinho” e no favor uma maneira de sobreviver em sociedade. Nesse sentido, “O rei dos caiporas” levanta uma questão fundamental: até que ponto o que o narrador chama de “caiporismo” é um produto do meio onde o indivíduo se insere? Vale lembrar que o narrador não assume uma posição definitiva acerca das questões de fatalidade e destino, uma vez que tanto a “filosofia” quanto o “vulgo” oferecem explicações plausíveis para o que ele se propõe a relatar. Dessa forma, a questão do caiporismo deixa de ser meramente local para assumir uma dimensão universal, considerando que tal característica não seria própria apenas do brasileiro, mas de qualquer sujeito com dificuldades de encontrar o seu lugar em um mundo marcado por novas configurações sociais. Além disso, o que a narrativa nos sugere é que João das Mercês, assim como Cândido Neves, não se percebe como moderno, tendo em vista que lança mão de estratégias não-modernas de sobrevivência, como o favor, o compadrio e a camaradagem.

A existência do desnível social trazido pelo avanço da modernidade aparece em “João Fernandes” no trecho em que o protagonista, ao pedir fósforos para um cocheiro no largo de São Francisco, é confundido com alguém de classe social superior:

- Vamos, patrão – disse o cocheiro – para onde é?
- Não é serviço, não; você tem fósforos?

O cocheiro esfriou e respondeu calado, metendo a mão no bolso para tirar a caixa de fósforos; mas tão vagarosamente o fez que João Fernandes a tempo se lembrou de lhe cercear o favor, bastava permitir que acendesse o charuto na lanterna. Um fósforo sempre vale alguma coisa, disse ele

sentenciosamente. O cocheiro resmungou um dito feio, tornou a embrulhar-se em si mesmo, e estirou-se na almofada. (ASSIS, 2008, p. 336).

A reação do cocheiro nos dá pistas de uma sociedade comandada pelo capital, uma vez que ele espera de João não o pedido por um fósforo, mas pelo serviço que lhe dá o que comer. O uso do termo “patrão” é bastante significativo neste sentido, sinalizando que o protagonista não está vestido como um mendigo, apesar de ser um homem pobre. Esta dedução nos mostra que João ocupa, na realidade, uma posição social intermediária entre a riqueza e a pobreza absoluta, algo próprio de homens livres em um contexto escravocrata. A situação precária causada por esta posição será novamente explicitada no trecho a seguir:

Na cabeça deste pobre-diabo de vinte e seis anos não arde imaginação alguma, que forceje por falar em verso ou prosa. Filosofia, menos. Certo, a roupa que veste é descuidada, como os cabelos e a barba; mas não é por filosofia que os traz assim. Convém firmar bem um ponto; a nota de cinco tostões que ele deu pelo chá e pelo charuto foi a última que trazia. Não possuía agora nada mais, salvo uns dois vinténs, perdidos no bolso do colete. Vede a triste carteira velha que ele tirou agora, à luz do lampião, para ver se acha algum papel, naturalmente, ou outra coisa; está cheia de nada. Um lápis sem ponta, uma carta, um anúncio no *Jornal do Commercio*, em que se diz precisar alguém de um homem para cobrança. O anúncio era da véspera. Quando João Fernandes foi ter com o anunciante (era mais de meio-dia!) achou o lugar ocupado. (ASSIS, 2008, p. 336).

A procura de um emprego se afigura como algo complicado mesmo para um homem jovem, com disposição para o trabalho e com uma necessidade premente de trabalhar para se sustentar. A carteira “cheia de nada” corrobora a situação precária do protagonista:

Sim, não tem emprego. Para entender o resto, não vades crer que perdeu a chave da casa. Não a perdeu, não a possui. A chave está com o proprietário do cômodo que ele ocupou durante alguns meses, não tendo pago mais de dois, pelo que foi obrigado a despejá-lo antes de ontem. A noite passada achou meio de dormir em casa de um conhecido, a pretexto de ser tarde e estar com sono. Qualquer coisa servia, disse ele, uma esteira, uma rede, um canto, sem lençol, mas teve boa cama e almoço. Esta noite não achou nada. A boa fada das camas fortuitas e dos amigos contraditórios andaria tresnoitada e dormia também. Quando lhe acontecia alguma destas (não era a primeira), João Fernandes só tinha dois ou três mil-réis, ia a alguma hospedaria e alugava um quarto pela noite; desta vez havia de contentar-se com a rua. Não era a primeira noite que passava ao relento; trazia o corpo e a alma curtidos de vigílias forçadas. As estrelas, ainda mais lindas que indiferentes, já o conheciam de longa data. (ASSIS, 2008, p. 336-337).

Apesar da complicada situação em que se encontra, Fernandes ainda pode usufruir do favor, algo que também se esvai a partir do momento em que “a boa fada das camas fortuitas” resolve não lhe agradecer com sua boa vontade por estar também “tresnoitada” e precisando dormir. Dessa forma, o protagonista praticamente se transforma em um morador de rua, considerando que não tem casa e muito menos, lugar onde ficar, ainda que seus conhecidos o ajudem de vez em quando. Em “O rei dos caiporas”, João das Mercês é também “posto da rua por seus atrevimentos”, conforme a passagem a seguir:

Aqui temos nós João das Mercês na rua, com dezesseis anos, sem vintém na algibeira, nem pouso certo. Felizmente a prima que ele namorava ainda tinha mãe e pai, que eram muito amigos de João das Mercês e haviam até brigado com o pai dele a propósito de umas palmatoadas que este aplicara do filho. João encaminhou-se para lá. (ASSIS, 2008, p. 989).

Ao contrário de João Fernandes, João das Mercês tem um lugar definido para ir, o que ratifica a existência das relações de favor e compadrio, ainda mais fortes neste caso pelo fato de ele namorar sua própria prima. Em “Pai contra mãe” o favor, apesar de ainda se fazer valer na sociedade, parece ter sua importância relativizada diante da avalanche modernizadora, que obriga Cândido Neves a se sujeitar ao ofício de capitão do mato urbano. O envolvimento com Clara marca o momento no qual o protagonista começa a vislumbrar uma mudança de comportamento neste sentido, considerando que a perspectiva de se casar o faz desejar algo melhor para sua vida:

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que aliás já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não demorou muito. (ASSIS, 2008, p. 632).

Transparece novamente o desinteresse de Cândido por uma profissão estável, sem falar nas dívidas causadas por tal desinteresse. A falta de consistência e de uma real vontade para evoluir será, aparentemente, mudada pelo casamento com Clara, uma moça de índole romântica e fantasiosa que acredita ter encontrado em Cândido seu grande amor:

O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único. O encontro deu-se em um baile; tal foi – para lembrar o primeiro ofício do namorado – tal foi a página inicial daquele livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado. O casamento fez-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

- Pois ainda bem – replicava a noiva – ao menos, não caso com defunto.

- Não, defunto não; mas é que.... (ASSIS, 2008, p. 633).

O excerto se revela como bastante irônico se considerarmos o tensionamento existente entre a mentalidade romântica de Clara e a real situação do pretendente escolhido, que, de acordo com as amigas da moça, “era dado em demasia a patuscadas”. É interessante observar que tais comentários, juntamente com os de tia Mônica, se revelarão como verdadeiros no que diz respeito à índole de Cândido, o que aponta para o arrefecimento de uma mentalidade romântica convencional, algo retratado na literatura de princípios do século XX, conforme explicitado no início deste capítulo. A desconstrução da ideia de idílio conjugal se dá a partir da representação de uma realidade conturbada e quase miserável, em que só amor não basta para assegurar a felicidade de um casal. Para Raymundo Faoro, a união de homem e mulher pobres não tem o mesmo glamour dos casamentos da elite, o que explica o retrato deprimente construído por Machado: “a reunião do homem e da mulher, procurada pela mulher para suavizar as amarguras materiais, soma misérias, transmitindo a falta de pão à prole desgraçada.” (FAORO, 1988, p. 321). Isso é o que ocorre na narrativa que estamos analisando, ainda que a dura realidade não seja percebida, pelo menos a princípio, por Cândido e Clara: “O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objeto de trocados. Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeriu-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma coisa e outra; não tinha emprego certo.” (ASSIS, 2008, p. 633). Transparece, neste trecho, a ironia contida dos nomes dos personagens principais, considerando que Cândido nada terá de cândido, e que a brancura e a pureza evocadas pelos nomes “Clara” e “Neves” serão desmentidas pela gravidade da situação do casal e pela violência do desfecho do conto, que adquirirá ares grotescos com a cena do aborto da escrava Arminda. A cegueira em relação à própria miséria, de acordo com Maria Sylvia Carvalho Franco, era característica das condições de sujeição dos homens pobres e livres, vistos

como “um quase nada na sociedade”, portadores de um vazio que “não poderia fornecer-lhe uma referência a partir da qual se organizasse para romper as travas que o prendiam e para constituir um mundo seu.” (FRANCO, 1969, p. 108).

A situação de Cândido Neves se agrava quando Clara descobre estar grávida. Assim como o casamento, a vinda do primeiro filho insinua uma possibilidade de se mudar a perspectiva de vida do caipora, ao mesmo tempo em que lança sua esposa no turbilhão das exigências do capital:

A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha de ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas. A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, é certo, ainda que de má vontade. (ASSIS, 2008, p. 633).

Tia Mônica, apesar de viver de favor na casa de Cândido e de sua sobrinha, pressionará o rapaz a arrumar um emprego regular, personificando, com seu discurso, a mentalidade capitalista moderna que já tomava conta do Brasil em meados do século XIX. Quando questionada por Cândido, Mônica afirma que ele deveria arrumar “alguma coisa mais certa”, lançando mão de vários exemplos do senso comum para defender sua opinião: “Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo... Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém.” (ASSIS, 2008, p. 634). A preocupação monetária é, aliás, o mote central das falas de tia Mônica, o que evidencia que tal preocupação já era frequente na época em que transcorre a ação narrada, assim como a noção de que um “emprego certo” seria capaz de trazer mais dignidade e estabilidade ao cidadão. Nesse sentido, pode-se estabelecer um paralelo com “O homem das multidões”, considerando a forma quase elogiosa com a qual o narrador convalescente descreve os escrivães das “casas sólidas”, percebidos de maneira positiva por conta do prestígio associado ao trabalho assalariado regular:

Eles eram conhecidos pelos paletós e calças pretos ou marrons, feitos de modo a poderem sentar-se confortavelmente; tinham gravatas brancas e coletes, sapatos largos de aparência duradoura, e meias espessas ou polainas. Tinham, todos, a cabeça levemente calva, e a orelha direita, longamente acostumada a sustentar a caneta, contraíra um bizarro costume de acabanar-se. Observei que eles sempre tiravam ou punham o chapéu com as duas mãos e usavam relógio com curtas correntes de ouro

de modelo grosso e antigo. Tinham a afetação da responsabilidade, se em verdade pode haver tão honrosa afetação.¹⁸⁵ (POE, 2001, p. 393).

Por outro lado, profissionais que exercem ofícios caracterizados pela irregularidade, tais como vendedores de empadas, tocadores de realejo e exibidores de macacos, são vistos de forma quase pejorativa, como seres “cheios de uma vivacidade desordenada e barulhenta, que atormentava os ouvidos e levava aos olhos uma sensação dolorosa.”¹⁸⁶ (POE, 2001, p. 395). O estabelecimento da relação com a narrativa poeana nos mostra que o dilema enfrentado por Cândido Neves não se explica apenas por sua inserção em um país como o Brasil, mas também por um critério mais amplo que julga como inferiores as profissões que não garantem uma boa renda. Assim sendo, a situação retratada por Machado ultrapassa os limites do local e assume uma dimensão universal, ainda mais se considerarmos a noção de indignidade do trabalho, também presente no baudelairiano “O esqueleto lavrador”.

Em “O rei dos caiporas”, as complicações relativas à obtenção de um emprego são resolvidas com base nas relações de favor e camaradagem, tendo em vista que João das Mercês obtém uma série de privilégios a partir de seu romance juvenil com Marianinha:

D. Angélica tinha muitas razões para patrocinar os amores da filha e do sobrinho. Bem sabia ela que João das Mercês não tinha herança nem emprego; mas em compensação Marianinha tinha uma perna mais curta do que a outra. Arranjado o rapaz, bem se lhe podia dar a pequena e tudo ficava em casa. (ASSIS, 2008, p. 989-990).

A passagem reproduzida acima reforça novamente o tom de galhofa da narrativa, permitindo-nos perceber o humor a partir do raciocínio de D. Angélica, que não considera como defeito o fato de seu sobrinho não ter emprego e nem renda porque sua filha apresenta um defeito congênito que dificultaria sua entrada no mercado matrimonial. Cabe ressaltar também a ironia presente no nome desta

¹⁸⁵ The division of the upper clerks of staunch firms, or of the ‘steady old fellows’, it was not possible to mistake. These were known by their coats and pantaloons of black or brown, made to sit comfortably, with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes, and thick hose or gaiters, They had all slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off on end. I observed that they always removed or settled their hats with both hands, and wore watches, with short gold chains of substantial and ancient pattern. Theirs was the affectation of respectability – if indeed there be an affectation so honorable. (POE, 2010, p. 444).

¹⁸⁶ “(...) all full of a noisy and inordinate vivacity which jarred discordantly upon the ear, and gave an aching sensation to the eye.” (POE, 2010, p. 445).

personagem, que não tem nada de angelical, assim como Cândido Neves, cuja conduta acaba fazendo pouco jus ao próprio nome. D. Angélica é uma mulher extremamente dominadora, que, de acordo com o narrador, “sempre teve o comando do exército doméstico, e devo acrescentar com a fidelidade de um romancista sincero que D. Angélica exercia esse comando com uma severidade digna de um general.” (ASSIS, 2008, p. 990). Gaspar, seu marido, é totalmente subserviente aos seus caprichos, em uma relação que, ao lado das vicissitudes enfrentadas por João das Mercês, é responsável por grande parte do efeito cômico de “O rei dos caiporas”. A cena transcrita abaixo é um dos melhores exemplos disso:

Um dia acordou D. Angélica com a ideia de que o esposo devia usar suíças. Gaspar, que trazia a barba toda, desde que ela achou que era a única moda respeitável, ia ao barbeiro e punha abaixo metade do pêlo. Dois meses depois, Angélica adotava o sistema dos bigodes, por ter se namorado de um retrato de Napoleão III. O marido voltava para casa com uma faixa de soldado francês. Suspeitava-se que o corte das calças inexplicáveis de Gaspar era produção de D. Angélica. (ASSIS, 2008, p. 990).

A subserviência de Gaspar em muito lembra aquela experimentada pelo homem branco, pobre e livre, que se sujeita às ordens senhoriais e tem medo de transgredi-las. A submissão do tio de João das Mercês é tanta que podemos percebê-lo como agregado da própria esposa, de maneira que se estabelece uma hierarquia de poder na qual Angélica ocupa um papel semelhante ao de Sinhá Rita em “O caso da vara”. A dominadora tia sugere que João das Mercês arranje um emprego, conquistado com base nas relações de favor estabelecidas pelo pai de Marianinha:

Aqui temos, em duas palavras, a nova família de João das Mercês. Sabendo com que amor o tratavam, o nosso João imaginou que ia levar uma vida regalada. Infelizmente foi ilusão que durou pouco. D. Angélica disse um dia à mesa que era preciso arranjar algum emprego para o sobrinho. Gaspar não se fez esperar. Foi dali a um cavalheiro com que andara na escola e que ocupava então o lugar de ministro da Guerra. Pediu-lhe um emprego. Gaspar foi notável durante toda a sua vida pelo aferro com que sempre acompanhara o ministério atual. Obteve o emprego. (ASSIS, 2008, p. 990).

Assim como em “Pai contra mãe”, a intriga amorosa desempenha um papel na narrativa, mas em um sentido inverso. Diferente do que foi para Cândido Neves e sua esposa, o casamento representa para João das Mercês um futuro garantido,

considerando que sua prima não era necessariamente rica mas tinha uma família constituída, que poderia lhe fornecer uma certa segurança:

Marianinha amava o primo, com toda a força de seus quinze anos. Era uma rapariga assaz bonita, assaz faceira, dotada de um excelente coração. João das Mercês que era estouvado e mal-educado não deixava de ter igualmente um coração digno de apreço. Amavam-se estas duas criaturas com o afeto de um primeiro amor. D. Angélica alimentava esta chama que, segundo ela, devia ser legitimada na igreja. (ASSIS, 2008, p. 990).

Esta situação dura até o momento em que André das Mercês, o pai de João, se arrepende de ter posto o filho fora de casa e exige o seu retorno ao lar paterno. A comicidade da narrativa é mais uma vez reforçada quando André e Angélica brigam por causa de João, como que barganhando a posse do agregado. Sem conseguir fazer com que o rapaz retornasse a casa, o pai resolve capturá-lo na saída de seu emprego, causando o malogro sentimental do protagonista, que fica um ano preso em casa e descobre, depois disto, que Marianinha está de casamento marcado com outro homem:

Achou-se na sala toda a família e mais um rapaz de casaca e luvas brancas. Marianinha empalideceu um pouco, mas logo lhe passou essa manifestação de remorso. Remorso digo, porque o sujeito de luvas brancas e casaca, como o leitor há de ter percebido, vinha pedir a moça em casamento (...)

João das Mercês não resistiu à dor. Saiu furioso acusando os céus e a terra das suas desgraças. Complicaram-se estas com a morte do pai. João das Mercês ficou no mundo sozinho. Era preciso trabalhar; o rapaz entrou a trabalhar como um mouro. (ASSIS, 2008, p. 992).

Marianinha arrumara um pretendente melhor do que o primo, causando com isto a revolta de João, que sofre também a perda do pai e começa a “trabalhar como um mouro”. É interessante observar que a ausência paterna, e consequentemente, a inexistência do favor, determina a entrada do personagem do universo do trabalho, entrada esta que sofre um revés logo no início: “Houve entretanto não sei que pretendente ao lugar dele; parece que o pretendente tinha jus ao lugar, porque um dia de manhã o chefe da repartição mandou chamar João das Mercês e deu-lhe a triste notícia de que estava demitido.” (ASSIS, 2008, p. 992). A passagem dá a entender que o “pretendente” foi, provavelmente, favorecido por uma indicação, o que reforça a sina de azar que acompanha o protagonista.

Em “João Fernandes”, as dificuldades para se manter no mercado de trabalho são também retratadas, como nos mostra o já citado trecho em que Fernandes encontra um anúncio relativo a um emprego que já foi preenchido. Observa-se ainda um tensionamento entre a realidade social do protagonista e as “ideias petroleiras” que parecem tirá-lo do estado em que se encontra:

Abotoou o paletó, e toca a imaginar. Era preciso empregar-se, e bem, para se não expor a não ter onde encostar a cabeça. Em que lugar dormiria no dia seguinte? Teve ideias petroleiras. Do petróleo ao incêndio é um passo. Oh! se houvesse um incêndio naquele momento! Ele correria ao lugar, e a gente, e o alvoroço, a polícia e os bombeiros, todo o espetáculo faria correr o tempo depressa. Sim, podia muito bem arder uma casa velha, sem morrer ninguém, poucos trastes, e no seguro. Não era só distração, era também repouso. Haveria um pretexto para sentar-se em alguma soleira de porta. Agora, se o fizesse, as patrulhas poderiam desconfiar, ou recolhê-lo como vagabundo. A razão que o levava a andar sempre, sempre, era fazer crer, se alguém o visse, que ia para casa. Às vezes, não podia continuar, e parava a uma esquina, a uma parede; ouvindo passos, patrulha ou não, recomeçava a marcha. Passou um carro por ele, aberto, dois rapazes e duas mulheres dentro, cantando uma reminiscência de Offenbach. João Fernandes suspirou; uns tinham carro, outros nem cama... A sociedade é madrastra, rugiu ele. (ASSIS, 2008, p. 337).

A necessidade de empregar-se dá lugar ao devaneio petroleiro e ao incêndio, cuja finalidade seria a de oferecer a Fernandes uma possibilidade de moradia, algo que não pode ocorrer espontaneamente por conta da existência de dispositivos, no caso, as patrulhas, que controlam a ordem social com a finalidade de retirar de circulação aqueles que parecem não se adequar a ela. A posição intermediária do protagonista na sociedade é novamente enfatizada, uma vez que ele não é necessariamente um “vagabundo” mas pode vir a ser percebido como tal devido à sua vida de andarilho. João Fernandes tem consciência disto e faz o possível para não ser visto de forma pejorativa, fingindo que vai para casa e parando nas esquinas cada vez que uma patrulha se aproxima. A passagem do carro ratifica a ideia de que “a sociedade é madrastra”, fazendo João Fernandes lembrar que não tem lugar definido para ir. Seu estado de espírito piora quando passa na frente do teatro, em um excerto que mais uma vez reverbera “O homem das multidões”:

A vista dos teatros azedou-lhe mais o espírito. Passara por eles, horas antes, vira-os cheios e iluminados, gente que se divertia, mulheres no saguão, sedas, flores, luvas, homens com relógio no colete e charuto na boca. E toda essa gente dormia agora, sonhando com a peça ou com os seus amores. João Fernandes pensou em fazer-se ator; não teria talento, nem era preciso muito para dizer o que estivesse no papel. Uma vez que o

papel fosse bom, engraçado, ele faria rir. Ninguém faz rir com papéis tristes. A vida de artista era independente; bastava agradar ao público. E recordava as peças vistas, os atores conhecidos, as grandes barrigadas de riso que tivera. Também podia escrever uma comédia. Chegou a imaginar um enredo, sem advertir que eram reminiscências de várias outras composições. (ASSIS, 2008, p. 337).

A profissão de artista atrai João Fernandes pelo fato de ser também caracterizada pela instabilidade e por uma certa independência que permitiria ao sujeito continuar levando uma existência errante e livre das amarras da competitividade e das cobranças que caracterizam o mundo moderno do trabalho e do emprego. As ressonâncias da narrativa de Poe se fazem sentir na ideia de que a cena urbana pode vir a exercer uma poderosa influência sobre o estado de espírito do protagonista, com uma pequena diferença: enquanto Fernandes se exaspera ao ver o teatro lotado, uma vez que tal visão lhe faz recordar a penúria em que se encontra, o homem das multidões demonstra alegria ao ver-se em meio à turba e insatisfação ao perceber que está sozinho:

O dia estava agora prestes a romper, mas uma multidão de miseráveis ébrios ainda se apressava, entrando e saindo pela porta ostentosa. Quase com um grito de alegria o velho abriu passagem para dentro, retomou seu porte primitivo e, sem objetivo aparente, andava para lá e para cá, em meio à multidão. Não havia muito se ocupava ele nisso, porém, quando um grande movimento nas portas indicou que o proprietário ia fechá-las por aquela noite. Foi algo mesmo de muito mais intenso que o desespero o que então notei na fisionomia da singular criatura que vinha observando com tanta pertinácia. Ele, todavia, não hesitou em sua carreira, mas, com louca energia, voltou atrás, ao coração da poderosa Londres.¹⁸⁷ (POE, 2001, p. 399).

As mesmas dificuldades enfrentadas por João Fernandes farão com que Cândido Neves decida se tornar caçador de escravos, com mais um agravante: a vinda de seu primeiro filho. Conforme já explicitado anteriormente, tia Mônica pressiona o protagonista para que este consiga um emprego estável, pressão esta que se esvai quando ele lança mão de seu gênio folgazão e risonho: “Daí a pouca ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no

¹⁸⁷ It was now nearly daybreak; but a number of wretched inebriates still pressed in and out of the flaunting entrance. With a half shriek of joy the old man forced a passage within, resumed at once his original bearing, and stalked backward and forward, without apparent object, among the throng. He had not been thus long occupied, however, before a rush to the doors gave token that the host was closing them for the night. It was something even more intense than despair that I then observed upon the countenance of the singular being whom I had watched so pertinaciously. Yet he did not hesitate in his career, but, with a mad energy, retraced his steps at once, to the heart of the mighty London. (POE, 2010, p. 449).

batizado.” (ASSIS, 2008, p. 634). Este trecho deixa claro que, apesar de realmente pressionar o sobrinho para se estabilizar na vida, Mônica também apresenta uma propensão ao riso e às “patuscadas” que transformam Cândido Neves em um homem sem perspectivas e um marido incapaz de oferecer algo melhor para sua esposa e para o filho. Percebe-se que Mônica é uma personagem também governada por duplicidades, tendo em vista que ela incentiva Cândido para que ele trabalhe honestamente e se liberte das relações de favor às quais ela própria precisa se submeter. A pressão da tia faz com que Cândido arrume um emprego que, ao mesmo tempo em que traz dinheiro, permite que ele continue sendo um “caipora”:

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abria mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita; a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de coisas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um salto tinha a gratificação nas mãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os venciam sem o menor arranhão. (ASSIS, 2008, p. 634).

A passagem acima explicita todas as vantagens de se adotar uma profissão como a de capitão do mato urbano, cujas características a definem como o quase perfeito avesso do emprego formal capitalista. Trata-se de um ofício que não exige pontualidade e nem disciplina, possibilitando a Cândido ficar horas conversando na esquina até avistar um escravo fugido e correr em seu encalço. Ao mesmo tempo, caçar escravos “exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda”, além de boa memória, o que nos leva a perceber que, mesmo com sua aparente displicência, a profissão apresentava um perfil específico, no qual nem todos os cidadãos poderiam se encaixar. Outras vantagens correspondem ao rápido pagamento, feito na forma de gratificação, e à ilusão de superioridade conferida pela captura dos cativos, caracterizada por uma violência legitimada pelo social. Na visão de Alfredo Bosi, “no exercício de perseguir escravos, o orgulho não sairá ferido; antes, açula-se o instinto do caçador que acha na caça um meio ostensivo de reafirmar sua condição de branco, de livre, de forte.” (BOSI, 1982, p. 456). Apesar de realmente existir uma assimetria de poder entre Cândido e Arminda, o que se

percebe, no final das contas, é que ambos são instrumentos de uma ordem escravista que, conforme sugerido nos primeiros parágrafos da narrativa, não “se alcança sem o grotesco, e alguma vez, o cruel.” (ASSIS, 2008, p. 631). O social usa Cândido que usa o escravo, configurando um ciclo vicioso no qual sobressai a necessidade de sobrevivência e, mais do que isto, a urgência pelo capital que está na base de todo o trabalho, seja ele lícito ou ilícito, violento ou pacífico.

O “encanto novo” trazido pelo trabalho começa a se desfazer quando Cândido percebe que não é o único acometido pelo caiporismo em uma sociedade na qual já predominavam a competitividade característica da modernidade:

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelos alugueis. (ASSIS, 2008, p. 634).

Observa-se, ao longo de “Pai contra mãe”, uma série de elementos que fazem uma progressão vertiginosa em direção à miséria e à penúria do casal, como que a deixar cada vez mais evidente a gravidade da situação em que se encontram. Nesse sentido, reforça-se o contraste entre as expectativas de Clara em relação ao casamento e a realidade cotidiana surgida a partir do enlace matrimonial:

Clara não tinha sequer tempo de emendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem. (ASSIS, 2008, p. 634-635).

O desespero de Cândido atinge o ápice quando ele captura um “preto livre”, em uma cena que denuncia a existência de uma ordem social complexa e diversificada, em que ser negro não necessariamente significava ser escravo. Dessa maneira, Machado demonstra relativizar a posição do negro na sociedade, bem como a propalada associação entre negro e escravidão, além de neutralizar novamente a oposição entre o cativo e o capitão do mato urbano, mostrando que

ambos se encontravam submetidos a sistemas opressores. Isso se torna ainda mais evidente quando o narrador nos informa que Cândido apanhou dos parentes do homem, o que mostra não só o repúdio causado pela sua confusão mas também o quanto é frágil a sua ilusão de superioridade, que se desfaz rapidamente e o recoloca em um estado de submissão e até mesmo, de humilhação.

Ao chegar em casa, o personagem ouve nova reprimenda de tia Mônica, que pede que ele arranje um novo emprego: “Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.” (ASSIS, 2008, p. 635). É relevante constatar que Cândido, apesar da penúria crescente e do agravamento de sua situação, demonstra não se preocupar genuinamente em conseguir um trabalho fixo e sim em “trocar de ofício”, “mudar de pele ou de pessoa”, como se isto fosse mais importante do que garantir a sua sobrevivência. Torna-se claro que o protagonista não consegue enxergar a real gravidade de sua condição e nem fazer um esforço consciente para sair dela, demonstrando querer experimentar uma nova profissão apenas pelo fato de esta troca lhe conferir o sabor da novidade, e não a resolução para seu problema.

Em “O rei dos caiporas”, João das Mercês também vê sua situação se agravar após ser demitido:

Nesta triste posição esteve João das Mercês uns quinze dias que foi quanto lhe durou o resto do ordenado. Ao fim desse tempo não tinha que comer. O estômago é engenhoso e tem boa memória. João lembrou-se que havia, em uma casa de pasto do seu conhecimento, um caixeiro a quem emprestara dez mil-réis em ocasião em que se achava desempregado. Correu para lá. (ASSIS, 2008, p. 993).

A passagem acima nos mostra que o dinheiro, bem como as desigualdades surgidas a partir da importância conferida a ele, governava as relações entre as pessoas, uma vez que o protagonista resolve recorrer ao caixeiro na esperança de que ele lhe pagaria a quantia devida. Cabe ressaltar que, neste caso, o favor partira de João das Mercês, que ajudara o rapaz quando este se encontrava desempregado e espera uma retribuição que não se verifica:

O caixeiro era bom rapaz e não deixou de o servir. Foi pelo mesmo teor o jantar e a ceia. No dia seguinte não havendo outra vela no horizonte culinário, João das Mercês recorreu ainda ao caixeiro, que não deixou de

lhe fiar o que comer; mas pensando que a penúria de João das Mercês era temporária, limitou-se a afiançar ao dono de casa a capacidade do freguês. Ao fim de duas semanas, quando João das Mercês se assentava para comer o seu décimo quinto almoço, o dono da casa foi-lhe levar uma conta que fez empalidecer o pobre rapaz. (ASSIS, 2008, p. 993).

O narrador deixa claro que o caixeiro não era má pessoa e que até se dispusera a ajudar João, mas que deixara a lógica monetária falar mais alto. Na sua ingenuidade, o protagonista acreditara na boa vontade de seu conhecido, o que demonstra que não sabe jogar o jogo do capital e, por que não dizer, o jogo da própria modernidade. Além disso, a necessidade de alimentar-se, mencionada em vários momentos da narrativa, juntamente com a injustiça sofrida por João, aponta para uma relação desigual de poder que transparece na filosofia do Humanitismo. O sexto capítulo de *Quincas Borba* traz a exposição deste sistema de pensamento na forma de alegoria, em uma passagem que se encerra com um dos mais famosos aforismos já criados por Machado de Assis:

Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas. (ASSIS, 2008, p. 766).

A partir deste raciocínio, *Quincas Borba* diz considerar a guerra algo benéfico, propondo uma inversão de valores ao afirmar que: “(...) este suposto mal é apenas um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos.” (ASSIS, 2008, p. 767). O raciocínio do filósofo remete a uma expressão usada por Machado em uma crônica de 1884, pertencente à série *Balas de estalo*, em que o autor, ao analisar o caso dos falsificadores de vinhos, argumenta de modo a justificar a falsificação com base na ideia de que os homens precisam saber usar, em sociedade, estratégias que permitam a sua sobrevivência:

Os homens reunidos em sociedade (...) estão virtual e tacitamente obrigados a obedecer às leis formuladas por eles mesmos para a convivência comum. Há, porém, leis que eles não impuseram, que acharam feitas, que precederam as sociedades, e que se hão de cumprir, não por uma determinação de jurisprudência humana, mas por uma necessidade divina e eterna. Entre essas, e antes de todas, figura a da luta pela vida, que um amigo meu nunca diz senão em inglês: *struggle for life*. (ASSIS, 2008, p. 529).

A expressão inglesa será mencionada mais uma vez na mesma crônica, ratificando a ideia de que a competitividade se torna cada vez mais necessária na sociedade:

Também matar é um crime. Mas as leis sociais admitem casos em que é lícito matar, defendendo-se um homem a si próprio. Bem; o molhadista do n.40, que falsifica hoje umas vinte pipas de vinho, que outra coisa faz senão defender-se a si mesmo, contra o molhadista do n.34 que falsificou ontem dezessete? *Struggle for life*, meu amigo. (ASSIS, 2008, p. 530).

O desfecho da crônica permite uma comparação com a filosofia do Humanitismo e também, com as narrativas que estamos analisando, tendo em vista que a necessidade de comer, tão presente em “O rei dos caiporas”, “João Fernandes” e “Pai contra mãe” aparece como a principal justificativa para os atos vistos como condenáveis: “Que querem? é preciso comer. Cartomancia, heráldica, pindaíba de tatu, ou vinhos confeccionados no fundo do armazém, tudo isso vem a dar na lei de Darwin.” (ASSIS, 2008, p. 530). É o fato de que “Humanitas precisa comer” que faz com que o caixeiro amigo de João das Mercês se recuse a lhe devolver o dinheiro emprestado e lhe cobre as refeições que serviriam para quitar a dívida, em uma atitude que parece vergonhosa mas que se justifica pela necessidade de sobreviver em uma sociedade capitalista, algo que não é percebido por João das Mercês e também por Cândido Neves.

A ingenuidade de João das Mercês vai se tornando cada vez mais evidente com o desenrolar da narrativa. A ação reproduzida abaixo se passa um mês depois do malogro experimentado no episódio do caixeiro, deixando bastante claro o tensionamento existente entre destino e responsabilidade pessoal pelas próprias atitudes:

Um mês depois achamo-lo empregado em copiar certidões e outros papéis em casa de um tabelião. Era ativo no trabalho e sério no procedimento; infelizmente o tabelião padecia de moléstias que o enchiam de mau humor certas manhãs, mormente se comia na véspera carne cozida. Um dia em

que o tabelião entrou no cartório afinadíssimo, João das Mercês teve a desgraça de copiar mal um papel. O tabelião revoltou-se contra o escrevente, e mandou fazer outra cópia, a qual, não saindo capaz, levou o tabelião às nuvens. Por desgraça, João das Mercês abalroou na mesa e entornou-lhe o tinteiro sobre uma procuração. Foi demitido. (ASSIS, 2008, p. 993).

O trecho evidencia a natureza quase selvagem das relações entre empregados e seus superiores, ratificando a situação humilhante na qual se encontrava o trabalhador branco, pobre e livre, bem como as demandas de um contexto no qual a competência é exigida em detrimento de preferências pessoais ou até mesmo, do favor. Após ser demitido, João das Mercês resolve se tornar sócio em um armário. O narrador declara que o protagonista “julga enfim ter dado o último golpe do caiporismo”, uma vez que o negócio estava aparentemente dando certo. Todavia, não é o que ocorre, considerando que “o caiporismo é a hidra de Lerna.” (ASSIS, 2008, p. 993). Tal comentário se afigura como extremamente irônico se considerarmos que este episódio nos dá mostras do quanto João das Mercês é ingênuo e não sabe ler nas entrelinhas as reais intenções das pessoas. Tal ingenuidade faz com que seja vítima de um golpe por parte de seu sócio:

O sócio disse-lhe um dia de manhã que ia buscar um primo em Sapopemba e partiu acompanhado de uma pequena mala. João das Mercês ficou em casa só. Mas os dias correram sem que o sócio voltasse; até que João fosse surpreendido com uma letra de quinhentos mil-réis. Recorreu à burra e não achou vintém. Deu parte à polícia; mas nem por isso escapou da correição. Foi solto depois de um laborioso processo em que ficou comprovada a sua completa inocência. Os credores tomaram conta dos bens, e João das Mercês ficou no meio da rua com as algibeiras vazias e nenhuma esperança de melhora. (ASSIS, 2008, p. 993).

As “algibeiras vazias” são a principal preocupação de João das Mercês, que depois descobre que ainda possui seis mil-réis e resolve comprar um quarto de loteria. Sobre este aspecto, o narrador faz questão de comentar que “ele tinha esta mania que lhe deixara uma das sete amas.” (ASSIS, 2008, p. 994). Após passar na casa lotérica, o protagonista reencontra seu tio Gaspar, que ao saber da gravidade de sua situação resolve lhe dar os dez mil-réis que tem no bolso. João aceita o favor, sem saber que o dinheiro é, na realidade, de sua tia Angélica, que briga com o marido quando descobre a doação:

Era não contar com o caiporismo e d. Angélica. Esta senhora pediu ao marido contas do dinheiro que fora cobrar. Gaspar contou-lhe francamente o estado em que achara João das Mercês e o procedimento que tivera. D. Angélica irritou-se contra o marido e o sobrinho e exigiu a imediata entrega do dinheiro. Por honra dela, devo dizer que a sua intenção era simplesmente mortificar o marido. Mas este, acostumado a obedecer-lhe, tomou à letra a ordem e saiu desesperado em busca de alguém que lhe emprestasse dez mil-réis. (ASSIS, 2008, p. 994-995).

A carga humorística da narrativa é novamente reforçada por meio da representação da esposa dominadora e do marido servil, que cai no ridículo ao obedecer cegamente à ordem de Angélica. A relação de favorecimento se inverte quando o tio reencontra o sobrinho e este lhe devolve o dinheiro, o que mostra que, apesar de não ser pobre como João, Gaspar está sujeito às intempéries daqueles que dependem do favor e da camaradagem para sobreviver. A comicidade se torna ainda mais evidente quando Angélica, ao descobrir que o marido trouxe o dinheiro de volta, pede que ele o devolva a João. Ao perceber que não ia encontrar o sobrinho, Gaspar gasta os dez mil-réis, uma vez que a esposa tinha o costume de lhe revistar os bolsos e ele não queria dar motivos para mais uma briga. João, por sua vez, também se vê às voltas com uma grande soma de dinheiro, ganha na loteria: “João das Mercês desmaiou. Deram-lhe os primeiros socorros. Tornou a si, apalpou as algibeiras; e achou o abençoado bilhete.” (ASSIS, 2008, p. 995).

A importância do dinheiro se torna clara no trecho a seguir, que trata da imensa alegria de João ao fumar um charuto Havana: Mas naquela situação tudo o que se fuma é bom. Qualquer homem fumará alegremente couro de boi, se tiver a certeza de que no dia seguinte lhe metem na algibeira vinte contos de réis.” (ASSIS, 2008, p. 996). Na sequência, ele revela a um estranho que ganhara o prêmio, em uma atitude muito semelhante à de Rubião em *Quincas Borba*, que, mesmo sem conhecer Cristiano e Sofia, revela, no trem para Vassouras, que era herdeiro de uma imensa fortuna. Tanto João das Mercês quanto o professor de Barbacena fazem leituras equivocadas das situações nas quais se encontram, o que os leva ao malogro e, no caso de Rubião, à loucura.

A perspectiva de um novo golpe se avizinha quando o narrador comenta que João estava “seduzido com a maneira e a confiança do interlocutor”, encetando com ele uma conversa ao fim da qual o desconhecido, decide levá-lo para casa. Ao acordar tarde no dia seguinte, costume que “adquirira de uma das suas amas”, João descobre que foi vítima de roubo e entra em desespero: “Não se pode descrever o

desespero de João das Mercês. Faltava-lhe aquele golpe mais terrível que todos, o de ter a fortuna na mão e senti-la voar como um pássaro esquivo.” (ASSIS, 2008, p. 998). Torna-se evidente, portanto, a extrema ingenuidade do protagonista, além da enorme suscetibilidade do homem pobre e livre que, mesmo quando agraciado com a sorte, acaba incorrendo na aceitação de favores de estranhos que são capazes de prejudicá-lo e ludibriá-lo devido à cobiça pelo dinheiro. Esta já era frequente no contexto social brasileiro da época, no qual a luta pela vida, ou *struggle for life* nas palavras do próprio Machado, já ocupava um papel preponderante.

Tal luta se intensifica em “Pai contra mãe” a partir do momento em que Cândido precisa garantir a sobrevivência de seu filho. Como não consegue arrumar um emprego regular, ele recebe de tia Mônica “um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo.” (ASSIS, 2008, p. 635). O papel moralizador exercido por Mônica é novamente reforçado, pois ela, ao contrário de sua sobrinha Clara, apresenta a lucidez necessária para analisar as atitudes de Cândido, bem como as consequências que tais atitudes podem ter. Neste trecho da narrativa, o personagem é referido como “Candinho”, em um diminutivo que mimetiza sua inferioridade de homem pobre e livre. Tal inferioridade, conforme já comentamos, é relativizada pelo exercício da profissão de caçador de escravos, relativização esta que se intensificará quando da captura da escrava Arminda.

A sugestão de entregar o filho na roda dos enjeitados é muito mal recebida por Cândido, que dá um murro na mesa de jantar: “A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente.” (ASSIS, 2008, p. 635). Clara intervém a favor de tia Mônica, como que a amenizar a situação, ao que esta replica:

Por mal ou por bem, seja o que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E depois, há tempo; mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que este ou maior. Este será bem criado, sem lhe faltar nada. Pois então a roda é alguma praia ou monturo? Lá não se mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui é certo morrer, se viver à míngua. Enfim... (ASSIS, 2008, p. 635).

Dado fundamental evocado pela fala de tia Mônica é a existência da roda dos enjeitados no Rio de Janeiro do século XIX, um dispositivo criado em 1738 por Romão de Mattos Duarte, e que já existia na Europa desde a Idade Média, tendo se

originado a partir da necessidade de reunir bebês abandonados por conta das epidemias e da pobreza que assolavam o continente. (TORRES, 2006, p. 104). De acordo com informações levantadas por Renato Venâncio Pinto, no Brasil entre os anos de 1550 e 1650 as crianças eram abrigadas em casas de família. A partir de 1738, com a criação da roda dos expostos e da Santa Casa de Misericórdia, foi possível criar um sistema efetivo de abrigamento, que procurava proteger a honra das famílias e oferecer uma alternativa ao infanticídio, tido como uma solução moral e religiosamente condenável para as moças brancas que engravidassem fora do casamento. (VENÂNCIO, apud TORRES, 2006, p. 106). As famílias estruturadas com poucos recursos financeiros também se beneficiaram com a criação da roda, especialmente se o recém-nascido possuía algum problema físico ou mental, o que “significava perigo à sobrevivência econômica” de tais famílias. (VENÂNCIO, apud TORRES, 2006, p. 107).

Nos centros urbanos, a situação era ainda mais problemática devido ao desequilíbrio provocado pelo ritmo acelerado das transformações sociais, causador de uma “brutalização acentuada pela falta de condições mínimas de vida de milhares de indivíduos.” (TORRES, 2006, p. 105). Machado estava, sem sombra de dúvida, atento a este processo, tendo inserido, em “Pai contra mãe”, uma instituição que se preocupava com o destino das crianças menos favorecidas, como que a reforçar e até mesmo, denunciar o caráter avassalador da modernidade. Assim sendo, para além dos “ofícios e aparelhos da escravidão”, o conto retrata a existência dos aparatos de uma nova ordem social que nem sempre se alcança sem a crueldade, expressa na percepção, nutrida pelo próprio narrador, de que abandonar um recém-nascido na roda é algo condenável. Tal percepção se esvai quando tia Mônica explica que a roda não é “praia” ou “monturo”, em uma fala corroborada pela citação de Maria Luiza Marcílio, na qual a autora descreve o mecanismo de funcionamento da roda dos enjeitados:

De forma cilíndrica e com uma divisória no meio, esse dispositivo era fixado no muro ou na janela da instituição. No tabuleiro inferior da parte externa, o expositor colocava a criança que enjeitava, girava a Roda e puxava um cordão com uma sineta para avisar à vigilante – ou Rodeira – que um bebê acabara de ser abandonado, retirando-se furtivamente do local, sem ser reconhecido. (MARCÍLIO, apud TORRES, 2006, p. 107).

A realidade retratada no texto encontra respaldo em dados do Ministério do Império, segundo os quais “foram recolhidas na Roda do Rio de Janeiro 47.255 crianças entre os anos de 1738 e 1888.” (ARANTES, 2010, p. 9). O Brasil foi último país a abolir as rodas, que se fizeram presentes até o fim da década de 40 do século XX.¹⁸⁸ Isto nos permite afirmar que elas deveriam ser ainda populares no ano de publicação de “Pai contra mãe”, levando-nos a concluir que Machado estava também atento às mazelas decorrentes do crescimento populacional e da precária situação econômica de muitos brasileiros que, na impossibilidade de criar os filhos, acabavam entregando-os para a adoção. A ideia de que tal entrega pode ser positiva remete a uma inversão de valores segundo a qual aquilo que é aparentemente condenável se afigura como a melhor solução em termos de sobrevivência, o que aponta novamente para um contexto em que predominam as soluções práticas e realistas em tempos de miséria extrema.

Tais soluções também encontram expressões máximas na postura do dono da casa onde Cândido mora, “credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar o inquilino.” (ASSIS, 2008, p. 635). Na visão de Alessandro Castro da Silva, a angústia dos personagens é ampliada em um “requinte de crueldade”, uma vez que o proprietário chega logo depois que tia Mônica declara ser necessário abandonar a criança na roda. (SILVA, 2005, p. 48). A cena de fato sinaliza o agravamento de uma situação que parece cada vez mais incontornável, e que obrigará o protagonista a tomar uma atitude:

O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais. (ASSIS, 2008, p. 636).

¹⁸⁸ De acordo com a reportagem da Revista Veja de 7 de março de 2007, as rodas foram reativadas na Europa, mais especificamente na Itália, Alemanha, Áustria e Suíça, com o objetivo de abrigar os recém-nascidos abandonados por imigrantes ilegais. De acordo com a reportagem, “no lugar dos cilindros de madeira, o bebê é colocado num berço, através de uma janela que impede a identificação da pessoa que o deixou ali. O berço é aquecido e equipado com sensores que alertam médicos e enfermeiros sobre a presença da criança.” A reportagem cita ainda Jean-Jacques Rousseau como um dos maiores usuários da roda, uma vez que o filósofo abandonou nela os cinco filhos que teve em um relacionamento amoroso com sua serviçal Thérèse le Vasseur. Tais informações nos possibilitam trazer as discussões levantadas em “Pai contra mãe” para a realidade contemporânea, no sentido de perceber uma continuidade entre esta realidade e as representações construídas no conto de Machado de Assis.

Para além da gravidade da situação de Cândido e sua família, o trecho expressa novamente o raciocínio de Humanitas, bem como a lógica do capital moderno, encontrada na afirmação de que o proprietário não havia trabalhado para “regalo dos outros”. É curioso observar que Cândido, inferiorizado pelo discurso de um superior, irá, dias depois, inferiorizar a escrava capturada, o que aponta novamente para a existência de duplicidades, que são colocadas à mostra a partir do dilema enfrentado pelo protagonista. O olhar deitado à mobília confirma a vocação capitalista do dono da casa, que pensa exclusivamente em dinheiro e não se mostra interessado em ajudar a família, mesmo percebendo que Clara está grávida. O trecho sinaliza novamente o arrefecimento das relações de favor, que não conseguem sobreviver em um contexto governado por uma mentalidade que visava apenas ao lucro. Ainda assim, o favorecimento é apresentado como paliativo para resolver a situação:

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoa que lhes emprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dois, para que Cândido Neves, no desespero da crise começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando um meio seguro e regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los-ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem. (ASSIS, 2008, p. 636).

O nascimento do filho do casal é marcado por sentimentos contraditórios: “A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também.” (ASSIS, 2008, p. 636). A alegria se justifica pelo fato de ser uma criança do sexo masculino, o que evidencia, nas palavras de Alessandro Castro da Silva “a consciência instintiva e social”, baseada na ideia de que “o homem, na sociedade da época, tinha mais oportunidades e mais espaço para vencer.” (SILVA, 2005, p. 48-49). Com o nascimento da criança, Cândido revê esperançosamente os anúncios de escravos fugidos:

As gratificações pela maior parte eram promessas; algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã a ver e indagar pela rua e largo da Carioca, rua do Parto e da Ajuda, onde ela

parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata. (ASSIS, 2008, p. 636-637).

O primeiro dado a ser explorado nesta passagem diz respeito ao anúncio da fuga de Arminda, que desperta a atenção de Cândido pelo fato de oferecer uma gratificação alta. A quantia de cem mil-réis é o que motiva o protagonista a fazer um “esforço derradeiro” para encontrar a escrava, uma vez que o dinheiro seria suficiente para resolver o seu problema. Cabe ainda ressaltar que ele desistira de capturar Arminda, voltando a procurá-la somente quando sua situação piora, o que ratifica a índole acomodada do caipora, bem como o estereótipo do brasileiro que deixa as soluções para a última hora. O fato de o caçador de escravos “falar como dono da escrava” é também significativo, pois evidencia, mais uma vez, a ambiguidade que caracteriza as atitudes de Cândido, dilacerado entre servir aos interesses da classe senhorial escravista e ser um instrumento através do qual esta classe exerce o seu poder. Dessa forma, dominação e submissão são problematizadas pelo conto de Machado, que se afigura como moderno ao representar os impasses relativos a se ter o controle sobre a própria vida e ser controlado por uma estrutura social da qual não se pode escapar. O excerto também deixa claro que Cândido não vê em Arminda uma pessoa ou uma mulher, mas apenas um prêmio, ou seja, o dinheiro que colocará fim a sua situação de penúria. (SILVA, 2005, p. 50).

A passagem reproduzida na página anterior também oferece um panorama da cidade do Rio de Janeiro na época em que a narrativa se passa. Nesse sentido, Alessandro Castro da Silva afirma que “para um cronista do tempo passado, como é o estilo adotado pelo narrador no início deste conto, torna-se interessante esse decalque geográfico de uma cidade e de um tempo específico.” (SILVA, 2005, p. 49). Conforme já explicitado no início deste capítulo, Machado de Assis, enquanto burocrata ligado ao Ministério das Obras Públicas, estava a par das reformas realizadas na cidade, tendo evitado se pronunciar em relação a elas de forma direta. Restava-lhe, então, falar sobre tal acontecimento de maneira indireta, como parece ocorrer em “Pai contra mãe”, na retomada de um velho Rio de Janeiro que serviria como contraponto da nova cidade cosmopolita que estava surgindo. Isto não quer

dizer, contudo, que o escritor estivesse criticando a nova estrutura urbana ou sendo nostálgico em relação ao velho Rio, e sim mostrando que o que se considerava como modernidade em 1906 já o era em 1856, nas ruas que, apesar de destruídas pelo engenheiro Pereira Passos, foram, assim como seria a Avenida Central, verdadeiros palcos de uma experiência moderna.

A geografia urbana também transparece em “João Fernandes”, na perambulação do protagonista pelas ruas do Rio de Janeiro:

Os varredores das ruas começaram a dificultar o trânsito com a poeira. João Fernandes entrou a desvairar ainda mais os passos. Foi assim que chegou à praia da Glória, onde gastou alguns minutos vendo e ouvindo o mar que batia na praia com força. Tomou abaixo; ouviu o ganir de um cão, ao longe. Na rua alguns dormiam, outros fugiam, outros latiam, quando ele passava. Invejou os cães que dormiam; foi ao ponto de invejar os burros dos tálburis parados, que provavelmente dormiam também. No centro da cidade a solidão era ainda a mesma. Um ou outro vulto começava a aparecer, mas raro. Os ratos ainda atropelavam o noctâmbulo, correndo de um lado para outro da rua, dando ideias a uma vasta população subterrânea de roedores, que substituíam os homens para não parar o trabalho universal. João Fernandes perguntava a si mesmo porque não imitaria os ratos; tinha febre, era um princípio de delírio. (ASSIS, 2008, p. 338).

A ideia de indignidade do trabalho livre é simbolizada pelos ratos que correm pelas ruas no lugar dos trabalhadores que se encontram dormindo, ratos aos quais o protagonista se equipara, o que reforça sua inferioridade social. O largo da Carioca, presente em “Pai contra mãe”, bem como a rua dos Ourives, aparecem no trecho a seguir:

- Uma, duas, três, quatro – contou ele, parado no largo da Carioca. Eram as badaladas do sino de São Francisco. Pareceu-lhe ter contado mal; pelo tempo deviam ser cinco horas. Mas era assim mesmo, disse afinal; as horas noturnas e solitárias são muito mais compridas que outras. Um charuto, naquela ocasião, seria um grande benefício; um simples cigarro podia enganar a boca, os dois vinténs restantes bastavam-lhe para comprar um ordinário; mas onde?

A noite foi inclinando o rosário das horas para a manhã, sua companheira. João Fernandes ouviu-as de um relógio, quando passava pela rua dos Ourives; eram cinco; depois outro relógio deu as mesmas cinco; adiante, outro; mais longe, outro.

— Uma, duas, três, quatro, cinco, dizia ainda outro relógio. (ASSIS, 2008, p. 338).

Percebe-se novamente que o dinheiro era uma das preocupações centrais de Fernandes, que tinha “dois vinténs restantes” para comprar um charuto. A passagem

do tempo marcado no relógio reforça a sensação de angústia sentida pelo protagonista ao se deparar com a solidão noturna, o eu nos leva a deduzir que tal solidão não era tão confortável assim como parece. Da mesma forma que em “Só!”, Machado retoma o conto de Poe a fim de mostrar que, apesar de ser aparentemente diferente do homem das multidões, Fernandes experimenta sensações análogas às do velho ao ver-se sozinho na rua, tanto que começa a ansiar pelo raiar do dia.

Em “O rei dos caiporas”, o suicídio se apresenta como a melhor solução para o dilema de João das Mercês após o roubo do bilhete de loteria. Ele se atira ao mar mas é salvo pelas pessoas que estavam presentes, em uma demonstração de um caiporismo às avessas que reforça novamente a atmosfera satírica da narrativa. A opção pelo suicídio como fuga da realidade e como solução para os problemas enfrentados pelo sujeito também aparece no já citado conto “Luís Soares”, de 1869, em que o personagem homônimo se mata quando percebe que havia perdido a oportunidade de ascender socialmente pela via do matrimônio. O casamento por interesse também aparece em “O rei dos caiporas”, representando a derradeira tentativa do protagonista de se livrar do caiporismo e de obter uma renda razoável para sua sobrevivência:

Alugou uma casinha na Cidade Nova, e assim passou alguns meses. Um dia reparou que havia defronte uma velha que não deixava de sorrir quando ele entrava ou saía de casa. João das Mercês cumprimentava-a cortesmente, mas não julgava que o riso fosse com ele. A casa da velha era a melhor casa da rua, e a moradora passava por ser rica. Quando João das Mercês descobriu que o riso era com ele, começou a prestar mais atenção à vizinha. Esta redobrou de demonstrações e seria enfadonho contar aqui miudamente os acontecimentos que se deram depois. Basta saber que João das Mercês entrou a freqüentar a casa da vizinha, e esta declarou-lhe francamente o amor que o moço havia lhe inspirado. (ASSIS, 2008, p. 998).

Após decidirem se casar, Margarida convence João a parar de trabalhar, o que o rapaz aceitou com grande reserva, pois “não queria parecer que ia viver às sopas da mulher. A coisa era isso mesmo, mas ele não queria a aparência da coisa.” (ASSIS, 2008, p. 999). O enlace, no entanto, não se consuma, uma vez que Margarida morre de mal súbito no dia da cerimônia:

Margarida estava realmente às portas da morte. Quis ver o noivo; este chegou; ela apertou-lhe a mão com ternura. Depois chamando o primo declarou que desejava fazer o seu testamento, mas ainda não tinha acabado de falar que expirou.

João das Mercês teve um ataque.

Quando voltou a si, o pobre rapaz lembrou-se outra vez de morrer. Mas tantos sucessos lhe tinham embotado a energia. (ASSIS, 2008, p. 999).

A morte da noiva reforça novamente o caráter humorístico do conto, bem como as ideias de fatalidade e inexorabilidade do destino, que parece realmente conspirar para a desgraça de João das Mercês. O protagonista sequer consegue garantir sua parte no espólio de Margarida, o que o leva novamente à ideia de suicídio, da qual ele desiste por conta de uma letargia que toma conta de seu comportamento. No caso de Cândido Neves, tal letargia começa a ser rompida a partir do momento em que ele percebe que terá de entregar o filho à roda dos enjeitados. No caminho para a rua dos Barbonos com o filho no colo, o caçador ainda nutre esperanças de encontrar Arminda, o que de fato acaba acontecendo:

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

- Hei de entregá-lo o mais tarde que puder – murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta. (ASSIS, 2008, p. 637).

O estudo de Alessandro Castro da Silva nos mostra que o significado das ruas assume uma dimensão simbólica, principalmente se considerarmos o seguinte:

A Rua da Guarda Velha quando da publicação do conto, em 1906, já não possuía esse nome. Desde a promulgação da Lei Áurea que a rua da Guarda Velha passou a se chamar Rua 13 de maio, em homenagem à lei que deu liberdade a todos os escravos. Isto não foi apresentado nem comentado pelo autor, que prefere usar somente o nome antigo. Ele apresentou uma rua que ainda guarda velhos costumes, como a profissão de pegar negros fujões, sem salientar seu nome à época da publicação do conto, que remete, ironicamente, para a liberdade dos escravos, situação não vivida, mas desejada pela escrava Arminda. (SILVA, 2005, p. 51).

Torna-se evidente o contraponto entre dois tempos históricos, o primeiro representado pela rua da Guarda Velha e o segundo pela rua 13 de maio, o que nos

possibilita afirmar que a narrativa desnuda, por meio da história de Cândido e Arminda, a farsa que teria sido a Abolição dos escravos, considerando que a rua que leva como nome a data da libertação havia sido, cinquenta anos antes, palco de barbáries cometidas contra os cativos. É, dessa forma, interessante que Machado tenha escolhido ambientar a narrativa nesta rua, uma vez que ela revela, para além da manutenção de velhos costumes, o componente irônico que subjaz a um fato de grande relevância histórica. O simbolismo do nome das ruas pode ser também constatado no trecho a seguir:

No extremo da rua, quando ela ia descer a de São José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.
 - Arminda! – bradou, conforme a nomeava o anúncio.
 Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. (ASSIS, 2008, p. 637).

Ao ser agarrada por Cândido, Arminda estava descendo a rua São José, que era uma continuação da junção da rua do Parto com a rua da Ajuda, que passa pela rua dos Barbonos, onde se localizavam o convento e a roda dos enjeitados. Nessa esquina, localizava-se a igreja de Nossa Senhora do Parto, muito procurada por mulheres que estavam em busca de um parto tranquilo e seguro. (SILVA, 2005, p. 51). Isso não se aplica a Arminda, pois esta abortará no meio da rua, o que nos mostra que, ao nomear as ruas, o narrador não está apenas compondo um cenário, e sim fazendo com que este participe da estrutura do conto, de forma a reforçar uma possível postura crítica em relação ao abolicionismo. A situação existencial da escrava fugida é, assim, problematizada, considerando que ela “costuma andar por uma rua que guarda velhos costumes, mas que servirá, num futuro praticamente impossível para ela, de homenagem à lei que dará liberdade a seus irmãos de cor.” (SILVA, 2005, p. 52).

O retrato da violência legitimada pelo entorno social, que preconiza que ninguém deve prestar socorro a uma escrava no momento de sua captura, se torna ainda mais contundente quando Cândido descobre que Arminda está esperando um filho:

- Estou grávida, meu senhor! – exclamou – Se vossa senhoria tem algum filho, peço-lhe pelo amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

- Siga! – repetiu Cândido Neves.

- Me solte!

- Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

- Você é quem tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? – perguntou Cândido Neves. (ASSIS, 2008, p. 637-638).

Desnuda-se, com base na análise da passagem acima, a perversidade do sistema escravocrata, bem como as diferenças nas condições de pai e mãe dentro desse mesmo sistema. Para Renata Figueiredo Moraes, “a escravidão diferenciava os amores de pai e mãe, brancos e negros”, de forma que “o pai, branco, usa a sorte do filho da escrava para salvar a sorte do seu, enquanto que a mãe, escrava, não teria o direito de pensar um destino diferente para o filho.” (MORAES, 2009, p. 5-6). Tais condições encontram sua maior expressão na fala de Cândido, que culpa Arminda por “fazer filhos e fugir depois”, sendo que esta fala também se aplicaria a ele mesmo, que se tornou pai sem ter condições de garantir a sobrevivência de sua prole. Renata Moraes ainda chama a atenção para o fato de que a narrativa se passa antes da Lei do Ventre Livre, e ser escravo nesse momento “era não sonhar com um futuro diferente para o filho. É o que acontece com o filho de Arminda, que nem chegou a nascer.” (MORAES, 2009, p. 9). A postura de Cândido em muito se assemelha à do proprietário da casa onde residia, uma vez que ele também não cede às súplicas de Arminda, chegando até mesmo a repreendê-la pela fuga e pela gravidez, exercendo, com isto, o que Raymundo Faoro (1988) chama de “vingança de classe”. Percebe-se também que Arminda tenta, em vão, negociar sua liberdade, acentuando o efeito irônico da cena, tendo em vista que ela roga a Cândido para que pense em seu próprio filho e a deixe ir. A violência da captura se torna ainda mais intensa no trecho a seguir, que veicula novamente o simbolismo dos nomes das ruas:

Foi arrastando a escrava pela rua dos Ourives, em direção à Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali

ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, e acudiu ao chamado e ao rumor. (ASSIS, 2008, p. 638).

A rua dos Ourives remeteria a ouro, dinheiro, isto é, ao objetivo final de Cândido, “que será conseguido através do comércio de venda e compra, realizado na rua da Alfândega, local onde se realiza a vistoria das mercadorias.” (SILVA, 2005, p. 57). Tais mercadorias são Arminda e seu filho, cujas vidas são negociadas pelo homem branco. A degradação da escrava atinge seu clímax quando ela é entregue ao senhor, em um trecho impactante que reverbera o bordão “ao vencedor, as batatas”, deixando claro que a sobrevivência de um depende da desgraça do outro:

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as conseqüências do desastre. (ASSIS, 2008, p. 638).

Sobressai mais uma vez o significado simbólico do nome da rua, bem como o fato de que Arminda precisava de ajuda para ter o seu filho e tal ajuda não se concretiza. Torna-se também clara a enorme indiferença do branco para com o sofrimento do negro escravo, considerando que Cândido nem sequer prestou atenção ao aborto, pois não queria “conhecer as conseqüências do desastre.” É interessante observar que o pagamento da gratificação é feito quase no exato instante do aborto de Arminda, ratificando a indiferença em relação à situação da escrava, bem como a importância do dinheiro, novamente ressaltada no momento em que Cândido volta para casa com o filho nos braços:

O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

- Nem todas as crianças vingam – bateu-lhe o coração. (ASSIS, 2008, p. 638).

Transparece outra vez a força das formações ideológicas que postulam que o cativo não era um ser humano, considerando que o filho de escravo não podia vingar, e que deveria “entrar sem vida neste mundo” para que o filho de algum branco sobrevivesse. Tais ideias são novamente projetadas em tia Mônica, que só perdoa a volta do bebê devido à existência da gratificação obtida por Cândido, raciocínio este próprio de um pensamento capitalista, que valoriza o dinheiro acima de tudo e que preconiza sempre o lucro do patrão, venha este lucro da forma como vier. O reforço de tia Mônica à lógica do poder senhorial é também justificado, tendo em vista que um escravo não tinha o direito de fugir da sua condição de submisso, e a escravidão era algo natural, de uma barbárie aceitável.

Para além da barbárie e da violência associada à escravidão, o desfecho de “Pai contra mãe” aponta para o futuro incerto do trabalhador livre no Brasil pós-Abolição, uma vez que, embora o conflito central da narrativa tenha sido resolvido, não existem indícios de que Cândido Neves mudou de atitude ou de que arrumou um emprego melhor. Tudo indica que ele continuará vivendo de expedientes e obtendo renda de empregos irregulares como o de caçador de escravos, o que nos faz interpretar a narrativa como um retrato desencantado da realidade brasileira, retrato este representativo da visão crítica exercida por Machado de Assis ao final de sua carreira.

O seguinte trecho de “João Fernandes” também deixa clara a tendência do homem branco a contar com expedientes rápidos e passageiros que lhe garantissem a sobrevivência:

João Fernandes correu ao botequim onde tomara chá. Alcançou um café e a promessa de um almoço, que pagaria à tarde ou no dia seguinte. Conseguiu um cigarro. O entregador do *Jornal do Commercio* trouxe a folha; ele foi o primeiro a abri-la e lê-la. Chegavam empregados dos arsenais, viajantes da estrada de ferro, simples vizinhos que acordavam cedo, e porventura algum vadio sem casa. O rumor trazia a João Fernandes a sensação da vida; gentes, falas, carroças, aí recomeçava a cidade e a faina. O dia vinha andando, rápido, cada vez mais rápido, até que tudo ficou claro; o botequim apagou o gás. João Fernandes acabou de ler o Jornal à luz do dia. Enfiou pela rua abaixo, com os olhos no futuro cor-de-rosa: a certeza do almoço. (ASSIS, 2008, p. 338).

A “certeza do almoço” seria quase equivalente à captura da escrava, uma vez que se afigura como solução temporária. Em “O rei dos caiporas”, a falta de

perspectivas está também presente, juntamente com o reconhecimento, por parte do protagonista, da natureza de sua condição:

Nunca raiou dia de felicidade para este infeliz. Tem sido sucessivamente agente de procurador, copista de advogado, porteiro de teatro, vendedor de bilhetes de loteria, negociante de charutos, sempre perseguido pela fatalidade.

Ele mesmo diz com resignação evangélica:

- Sou o rei dos caiporas! (ASSIS, 2008, p. 999).

No desfecho da narrativa, o humor adquire contornos melancólicos a partir da constatação de que João das Mercês não é capaz de se estabelecer fixamente em nenhum emprego, pois se considera “perseguido pela fatalidade”. Só lhe resta assumir sua condição de caipora, o que evidencia mais uma vez a letargia do homem pobre e livre, que carece de força suficiente para alterar sua situação. Dessa forma, o caráter humorístico da narrativa traz implícita uma crítica ao sujeito que não se percebe como moderno e que insiste em depender do favorecimento e da camaradagem para sobreviver. Isso nos leva a concluir que a ideia de caiporismo não teria nada de sobrenatural como sugerido a princípio, pois não seria obra do destino e sim, da incapacidade de se integrar a um mundo dominado pela experiência moderna e pelos efeitos advindos dela.

Apesar de construir representações de um universo caracterizado pela “modernidade sólida” ou “pesada”, Machado nos sugere que a fluidez e a liquefação já estavam presentes na sociedade brasileira de meados do século XIX, como se pode constatar na instabilidade enfrentada por Cândido Neves, João das Mercês e João Fernandes. O pagamento da gratificação pela captura da escrava remete à existência de um capital leve e flutuante, assim como as profissões escolhidas pelos personagens, marcadas pela irregularidade e pela inconstância. Tais profissões, longe de remeterem apenas ao “caiporismo” do homem pobre e livre em um contexto escravocrata, são sínteses de uma modernidade líquida, o que nos mostra o quanto a noção de moderno é multifacetada e o quanto é problemático resvalar em categorizações que não dão conta da amplitude desta mesma modernidade. Estas informações vêm ao encontro de um dos objetivos desta pesquisa, que é justamente o de desfazer as fronteiras entre o que é considerado modernidade e o que é visto como pós-modernidade, mostrando que Machado, e também Poe e Baudelaire, foram capazes de engendrar representações que permitem ao pesquisador

redimensionar as perspectivas já assumidas e tidas como plenas em relação ao moderno e ao pós-moderno.

A análise de “Pai contra mãe” aponta para a ideia de que o moderno, representado pela mentalidade capitalista e pelas duplicidades que governam as ações dos personagens, sempre esteve presente no contexto retratado, ainda que Cândido Neves, João Fernandes e João das Mercês não percebessem a presença e o real alcance desta mesma modernidade. A ideia de continuidade é reforçada, nas três narrativas, pela sensação de que o problema do caiporismo não foi de fato resolvido, sensação esta que corrobora o caráter de denúncia e de crítica social presente no conto, lançando ao leitor uma possibilidade de reflexão a respeito da vida levada nas cidades modernas, como é o caso do Rio de Janeiro de 1856 e também, do Rio de Janeiro em 1906. Mais do que criticar o homem brasileiro e a inserção do trabalhador livre no contexto pós-Abolição dos escravos, Machado está chamando a atenção para a existência de uma perspectiva que não se renova, e para uma modernidade que permanece obliterada por falsas promessas e crenças enganadoras em relação aos pilares desta mesma modernidade: a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

Estes valores são questionados e ironizados em *Quanto vale ou é por quilo*, longa-metragem dirigido por Sérgio Bianchi e lançado no ano de 2005. O filme realiza uma interessante retomada de “Pai contra mãe”, transportando o tema machadiano para os dias atuais e lançando mão das técnicas de sobreposição entre presente e passado histórico, que além de permitirem um mergulho em aspectos da história brasileira, possibilitam uma maior compreensão dos dilemas de Candinho, vivido por Sílvio Guindane, e Arminda, vivida por Ana Carbatti. Por pressão de sua tia Mônica, Candinho, casado com a fútil Clara e pai de um recém-nascido, se torna matador de aluguel e é incumbido de assassinar Arminda, uma líder comunitária negra que está grávida e que descobre que os computadores doados para a organização não-governamental que dirige foram superfaturados. Este é o enredo principal, entrecortado por dados históricos extraídos dos Arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que, assim como a localização de “Pai contra mãe” no ano de 1856, reforçam a dimensão de continuidade dos problemas retratados e nos permitem captar a crítica a uma sociedade que não se renova e que é obcecada pelo lucro.

Um das histórias é ambientada no ano de 1786, tendo como personagens Maria Antônia, uma viúva rica que comercializava escravos, e Lucrécia, uma escrava idosa, também viúva, que precisa de 34 mil-réis para obter a sua alforria. Por não ter a quantia necessária para comprar sua liberdade, Lucrécia aceita que ela seja comprada por Maria Antônia, que promete cobrar a dívida com juros e correções. Ao cabo de três anos, a velha escrava consegue reunir o dinheiro para quitar a dívida que contraiu com sua rica e solidária amiga, que obtém um lucro de 8 mil e 238 réis em cima dos serviços e “horas extras” prestados por Lucrécia. Desta forma, as noções de amizade, liberdade e solidariedade são ironizadas e problematizadas, uma vez que Lucrécia, mesmo alforriada, continuou trabalhando como uma escrava, e Maria Antônia, mesmo tencionando ajudar sua amiga, usou sua suposta solidariedade para acumular um pouco mais de capital. O filme irá mostrar que tal estado de coisas permanece na contemporaneidade, mais especificamente com a ideia de que é possível ter lucro em cima da miséria e da situação deplorável dos menos favorecidos, representados pelos negros, pelos idosos e pelas crianças com neoplasia.

A lógica inexorável do capitalismo moderno aparece expressa na seguinte fala do narrador: “Com a recompensa pela escrava fugida, o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade.” Esta frase é dita quando Candinho volta para casa com uma enorme quantia em dinheiro, paga pelos homens que encomendaram o assassinato de Arminda. Assim como em “Pai contra mãe”, a violência é legitimada e justificada em um retrato contundente de uma miséria que não mudou e que segue piorada, um retrato que atesta não só a atualidade da obra de Machado de Assis, como também a importância das questões levantadas pela sua narrativa no atual contexto social brasileiro. A modernidade do autor reside justamente na habilidade de antever, de forma lúcida e com mais de um século de distância, os problemas sociais que seriam enfrentados na contemporaneidade, e que já se faziam sentir na época em que produziu a sua obra.

A percepção acerca de questões problemáticas da realidade brasileira, tais como a libertação dos escravos e a questão do trabalho livre no início do século XX, corresponde a uma consciência aguda do moderno, atingida por Machado de Assis na fase final de sua carreira literária, representada por *Relíquias de casa velha* e por *Memorial de Aires*. Ao afirmar que as “relíquias” deveriam ser retiradas para que se arejasse a “casa velha”, Machado talvez estivesse querendo dizer que a

modernidade havia sido abafada até mesmo, esquecida dentro de uma velha residência, no caso, o Brasil, e que havia chegado o momento de desvendar o significado desta mesma modernidade. Este desnudamento é também observado em Poe e Baudelaire, seja nas descrições da pobreza das grandes cidades, seja na representação do cotidiano do trabalhador assalariado, temas estes abordados com uma contundência e com uma dramaticidade que encontraram na ficção de Machado de Assis um ponto de chegada lúcido, seguro e destemido como deve ser a experiência moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade trouxe uma nova forma de se perceber o sujeito e a cidade, que se torna palco de modificações sociais, econômicas, políticas e culturais. O objetivo desta pesquisa foi justamente o de mapear as relações de confluência entre Poe, Baudelaire e Machado de Assis no que diz respeito ao surgimento de uma consciência lúcida, crítica e aguda em relação à modernidade, consciência esta que, conforme analisado e apontado no decorrer desta tese, não pode ser desvinculada dos contextos nos quais as obras foram produzidas.

A análise do *corpus* de textos que compõem esta pesquisa nos revela que Poe, Baudelaire e Machado incorporam a flânerie em seu fazer literário, no sentido de que se transformam em verdadeiros observadores da cena urbana e dos dilemas enfrentados pelo sujeito moderno. Regina Zilberman, em sua análise sobre a figura do *flâneur* em Machado e Baudelaire, argumenta que em Machado “não coincidem o *flâneur* e o escritor, razão porque a cidade, se se transforma em texto, não se converte em alegoria da arte, a não ser quando resgatada pela memória.” (ZILBERMAN, 2012, p. 148). Nossa pesquisa se desenvolveu em uma direção oposta ao mostrar que tanto o escritor quanto o leitor podem flunar seja pela cidade, seja pelo texto, em busca de seus mais recônditos significados. Trata-se de um texto que, conforme metáfora exposta em “O homem das multidões”, muitas vezes não se deixa ler e nem interpretar, sendo que a própria experiência moderna pode ser de difícil leitura e interpretação. A obra machadiana oferece um instigante testemunho disto em contos como “A parasita azul” e “Pai contra mãe”, que metaforizam com maestria a modernidade que não se deixa acessar, e que muitas vezes sequer é percebida como dado fundamental de uma determinada realidade. Nesse sentido, não podíamos deixar de analisar as posições de Poe e Machado no âmbito das relações de confluência, considerando que ambos são escritores considerados “excentrados” ou “periféricos”, que souberam refletir com argúcia a respeito de seus próprios papéis e posicionamentos no interior de contextos marcados pelos laços de dependência social, cultural e literária com países como a França e a Inglaterra.

Sobre este aspecto, o papel de Baudelaire é fundamental, uma vez que este autor, pertencente ao que se convencionou chamar de “centro”, não só divulgou a obra de Poe na Europa como também ajudou a perpetuar as representações do *flâneur*, do pintor da vida moderna e da metrópole cosmopolita em profunda

transformação, de forma que é quase impossível falar em modernidade sem se referir à sua obra. Baudelaire se tornou, portanto, um transmissor e um sistematizador, corroborando os dizeres de Pascale Casanova, segundo os quais a França consistia em um verdadeiro *locus* de legitimação de obras e escritores que não obtiveram o devido reconhecimento em seus países. Tal é o caso de Poe, figura negligenciada por anos de crítica mas que vai se tornando, cada vez mais, uma referência para se compreender o homem moderno com todos os seus dilemas, uma vez que ele próprio, com sua vida conturbada, pode ser considerado uma personificação deste mesmo homem. Machado de Assis, ao entrar em contato com “O corvo” e levar a cabo a sua polêmica tradução, incorpora a modernidade de Poe, assim como sua ironia, seu sarcasmo e sua percepção lúcida acerca de variados aspectos da sociedade onde estava inserido, como foi possível perceber nas análises de “O espelho” e “William Wilson”, “Pequena conversa com uma múmia” e “Uma visita de Alcibíades”.

No entanto, a modernidade representada por estes autores não é nem uniforme, nem restrita a um só contexto, pelo contrário: ela se espalha por todos os lugares de maneira polivalente e contraditória, obrigando-nos a analisar suas múltiplas facetas de apresentação e representação. Daí a escolha por uma chave de leitura que contemple os contrapontos entre “modernidade sólida” e “modernidade líquida”, uma vez que não existiria propriamente uma pós-modernidade e sim, uma intensificação do que se tornou conhecido como modernidade. A liquefação e o esfacelamento de perspectivas estão presentes em todos os textos analisados, seja nas obsessivas deambulações noturnas pela grande cidade, seja nos dilemas identitários que determinam a existência de duplos e de identidades forjadas pela convivência social, seja no trânsito entre Brasil e Europa, esfera pública e privada. Dessa forma, pode-se validar a ideia, defendida por Marshall Berman, de que o moderno anula fronteiras geográficas, e que os sólidos característicos da “modernidade pesada” de Zygmunt Bauman começam a se liquefazer em contextos já marcados pela ambivalência, pelos pensamentos dicotômicos e pelas contradições que acabam por sintetizar uma experiência que seria *moderna*, e não necessariamente pós-moderna como os estudiosos insistem em afirmar.

A noção de que “modernidade sólida” e “modernidade líquida” formam um contínuo encontra respaldo na análise de “Pai contra mãe”, narrativa que, colocada em cotejo com o filme *Quanto vale ou é por quilo*, nos permite perceber a

inquestionável atualidade machadiana acerca das questões da miséria, da opressão de raça e de classe, e principalmente da condição do trabalhador livre, que continua experimentando a instabilidade e a falta de perspectivas características desta mesma condição. Observa-se ainda a persistência das relações de poder entre os desvalidos e os membros da elite, que exercem um assistencialismo calcado na hipocrisia, de forma a enfatizar a inferioridade não só do negro, mas daqueles que necessitam de ajuda para sobreviver. Tanto o filme quanto o conto nos mostram que pouca coisa mudou na sociedade brasileira, seja em relação aos resquícios de séculos de escravidão, seja nas caridosas ações promovidas pela elite a fim de assistir aos desvalidos. Assim sendo, a modernidade representada por Machado em sua narrativa de 1906 ainda encontra ecos consistentes em tempos de “modernidade líquida”, considerando o entrelugar ocupado pelo sujeito livre e dependente, que se obriga a exercer uma violência e uma barbárie que se afiguram como justificáveis, por garantirem a sua própria sobrevivência e a sobrevivência de sua família.

Todos os aspectos analisados apontam para a consciência aguda de Machado em relação à modernidade, lapidada a partir dos produtivos diálogos com as obras de Poe e de Baudelaire, a partir das quais as representações da cidade, da identidade e da própria modernidade conseguiram penetrar no sistema literário brasileiro. Poe, Baudelaire e Machado, pelo fato de exporem todos os tensionamentos e dilemas relativos à modernidade, talvez sinalizem para uma evolução na forma de se percebê-la, evolução esta baseada na observação lúcida do social e também, do literário. Tal evolução se concretizaria a partir das relações de confluência com autores que, apesar de pertencerem a contextos e formações literárias bastante distintas, se aproximam uns dos outros no sentido de transformar a literatura e, por que não dizer, o próprio texto moderno, em um veículo de representação engajado e atento aos problemas e contradições de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Cláudio Weber. **O corvo**: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011.

ABRAMS, M.H, et alii. **The Norton Anthology of American Literature**. New York Norton, 1979.

ABREU, Márcia de Azevedo. A circulação de romances como problema para a história literária. In: ESCOLA SÃO PAULO DE ESTUDOS AVANÇADOS, 2012, Campinas. **Anais...** Campinas, Unicamp, 2012.

_____. (Coord.) **A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX**. Campinas: UNICAMP. Biblioteca César Lattes, 25 ago. 2011. (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo: FAPESP). Projeto em andamento.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. Tradução de Maria Lúcia Montes. **New Left Review**, 144, 1986. Disponível em: http://www.iiep.org.br/livros/modernidade_e_revolucao.pdf Acesso em: 24/07/2013.

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. (orgs). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

ALÓS, Anselmo Péres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Revista Organon**: Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33469> Acesso em: 01/07/2013.

ARANTES, Esther Maria de Magalhães. Arquivo e Memória sobre a Roda dos Expostos do Rio de Janeiro. **Pesquisas e práticas psicossociais**: São João del-Rei, v. 5, n. 1, p. 5-16, 2010.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: o homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ASHWORTH, John. **Slavery, Capitalism and Politics in the Antebellum Republic**. Vol. 1: Commerce and compromise, 1820-1850. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ASCIUTTI, Mônica Maria Rinaldi. **Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)** 175f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Vols 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Obra completa.** Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/> Acesso em: 03 de julho de 2013.

_____. **Crônicas escolhidas.** São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Bons dias!** Introdução e notas de John Gledson. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

_____. **Notas semanais.** Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

_____. **Contos esquecidos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Uma ideia de metrópole no século XIX. **Revista Brasileira de História:** São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100007 Acesso em: 01/07/2013.

AZEVEDO, Sílvia Maria. A modernidade atravessa o Atlântico: imagens do progresso científico em duas revistas brasileiras do século XIX. In: _____; CAIRO, Luiz Roberto; PEREIRA, Mário Roberto (Org.). **Arquivos revisitados da América Lusa:** escritos sobre memória e representação literária. Assis: UNESP, 2010. p 11-26.

_____. **A trajetória de Machado de Assis:** do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BAER, Ulrich. **Rennants of song:** trauma and the experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan. Stanford: Stanford University Press, 2000.

BAPTISTA, Abel Barros. A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira:** São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 207-231, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 24/07/2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** São Paulo/Brasília: HUCITEC, 1993.

BARRETO, Lima. **Coisas do reino do Jambon.** São Paulo: Braziliense, 1956.

BARROSO, Ivo (org) **O corvo e suas traduções.** São Paulo: Lacerda Editora, 1998.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis paisagista. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 34-45.

BAUDELAIRE, Charles. **Obra completa.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. São Paulo: Ícone, 2003.

_____. **Sobre a modernidade**. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Curiosités esthétiques**. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Baudelaire_-_Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques_1868.djvu Acesso em: 11/07/2014.

_____. **Oeuvres complètes de Charles Baudelaire**. Paris: Callmann Lévy, 1885. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Baudelaire_-_L%27Art_romantique_1869.djvu Acesso em: 11/07/2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BEAVER, Harold. **The science fiction of Edgar Allan Poe**. London: Penguin Books, 1976.

BEHLER, Ernest. **Ironie et modernité**. Paris: PUF, 1997.

BELLEI, Sérgio. O corvo tropical de Edgar Allan Poe. **Nacionalidade e literatura**: Florianópolis, 1992, p. 77-90.

BELLIN, Greicy Pinto. **Musas interrompidas, vozes silenciadas**: a representação feminina em três contos de Edgar Allan Poe. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **The writer on modern life: essays on Charles Baudelaire**. Boston: President and Fellows of Harvard College, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BESSONE, Tânia; NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira. Impressores, livreiros e conceitos: circuito de circulação de ideias – Brasil, Portugal e França ao longo do oitocentos. In: ESCOLA SÃO PAULO DE ESTUDOS AVANÇADOS, 2012, Campinas. **Anais...** Campinas, Unicamp, 2012.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada no Brasil. **Revista Organon**: Porto Alegre, v. 10, n. 24, 1996. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28687/17370> Acesso em: 01/07/2013.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole e megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 1141-1167.

BONAPARTE, Marie. **Life and works of Edgar Allan Poe: a psychoanalytic interpretation**. London: Imago, 1949.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

_____. A máscara e a fenda. In: _____ et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-457.

BRADLEY, Sculley; BEATTY, Richmond. **The American tradition in literature**. New York: Norton and Company, 1985.

BRAYNER, Sônia. Edgar Allan Poe e Machado de Assis. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, 1976, p. 1-2.

BRESSIÈRE, Jean. Centro, centros: novos modelos literários. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendonça. (orgs.) **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011. p. 13-35.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Rachel de Queirós. São Paulo: Abril, 2010.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BUENO, Luís. Nacional e específico: considerações a partir da *Formação da Literatura Brasileira*. **O eixo e a roda**: Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 103-114, 2011. Disponível

em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.1/07-Luis%20Bueno.pdf Acesso em: 25/07/2013.

BUESCU, Helena Carvalhão. MODERNIDADE. In: MARTINS, Fernando Cabral (org). **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português**. Lisboa: Caminho, 2008. p. 467-470.

BUFFA, Marina. **O escaravelho-corção nas práticas e rituais funerários do antigo Egito**. 145f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. Um historiador contador de histórias: escravidão em *Pai contra mãe*, de Machado de Assis. In: ANPUH – XXIII CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina, 2005, p. 1-8. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0850.pdf> Acesso em: 22/11/2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. Palavras do homenageado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 1., 1988, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1988, p. 17-20.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Vols 1 e 2. São Paulo: Martins Editora, 1964.

CANUTO, Angela. **Machado de Assis**: memórias de um frasista. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

_____; COUTINHO, Eduardo de Faria. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____; PEREIRA, Leonardo Affonso Miranda (org) **A história contada**: capítulos da história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COUTINHO, Wilson. A crítica de arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 659-661.

CRESTANI, Jaison. A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinações e subversões. *Patrimônio e memória: Assis*, v. 2, n. 1, p. 146-175, 2006. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/109/580> Acesso em: 02/04/2014.

_____. Contos de Machado de Assis: entre livros, revistas e jornais. **Palimpsesto**: Rio de Janeiro, n. 8, p. 1-14, 2009. Disponível em: http://www.pgletas.uerj.br/palimpsesto/num8/dossie/Dossie_JaisonLuisCrestani.pdf Acesso em: 02/04/2014.

_____. O perfil editorial da revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família. **Revista Anpoll**: v. 1, n. 25, p. 324-356, 2008. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/67/61> Acesso em: 02/04/2014.

_____. Histórias sem data e a eterna contradição humana. **Machado de Assis em linha**: Rio de Janeiro, n. 5, p. 32-47, 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo04.pdf> Acesso em: 02/04/2014.

CUNLIFFE, Marcus. **The Literature of the United States**. London: Penguin Books, 1954.

CUNHA, Cilaine Alves. Tristezas de uma geração que termina. **Teresa - Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 31-55, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 04/08/2013.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. **Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos**. Porto Alegre: Unisinos, 1998.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na literatura brasileira. **Fragmentos**: Florianópolis, p. 45-54, 2003.

DANIEL, Reginald G. Machado de Assis and the Brazilian literary independence: toward a postcolonial national aesthetic. **Machado de Assis em linha**: Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 163-182, 2014. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev_num14_artigo10.asp Acesso em: 10/04/2015.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. **Teresa - Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 185-206, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 04/08/2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. (org). **Machado de Assis afro-descendente**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

ELBERT, Monika. "The Man of the Crowd" and The Man Outside the Crowd: Poe's narrator and the Democratic Reader. **Modern Language Studies**, v. 21, n. 4, p. 16-30, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3194979?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104519676641> Acesso em: 12/11/2014.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. **Poetics today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, v. 1, n. 11, 1990, p. 1-262.

_____. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Revista Translatio**: Porto Alegre, n. 3, p. 3-10, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321> Acesso em: 28/01/2015.

_____. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Carla Cunha. **Revista Translatio**: Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899/27134> Acesso em: 28/01/2015.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo et. al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.

FANINI, Ângela Maria Rubel. O trabalho como fonte de sociabilidade, subjetividade e identidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. **Ipotesi**: Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 47-54, 2012. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/05-O-trabalho-como-fonte-de-sociabilidade-ipotesi_16.1.pdf Acesso em: 22/11/2014.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FARIAS, Virna Lúcia Cunha de. **Machado de Assis na imprensa do século XIX**: práticas, leitores e leituras. 236f. Tese (Doutorado em Letras) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX**: Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. **Machado de Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FRANÇA, Julio. O insólito e o duplo em "William Wilson", de Edgar Allan Poe. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org). O INSÓLITO E SEU DUPLO, 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento**: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4 ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. São Paulo: Global Editora, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marlise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**: São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em: 28/01/2015.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GAI, Eunice Piazza. Alcibíades redivivo: interpretação e retrato. **Matraga**: Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 94-106, 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga23/arqs/matraga23a06.pdf> Acesso em: 03/11/2013.

GAIR, Christopher. Great Britain. In: HAYES, Kevin J. (org). **Edgar Allan Poe in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 3-12.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. 1872: “A parasita azul” Ficção, nacionalismo e paródia. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Machado de Assis, São Paulo, v. 23-24, p. 163-218, 2008.

_____. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. **Contos**: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 15-55.

GÓGOL, Nikolai. **Avenida Niévski e notas de Petersburgo de 1836**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: CosacNaify, 2012.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. São Paulo: Unimarco, 1997.

GRANJA, Lúcia. **À roda dos jornais (e teatros):** Machado de Assis, escritor em formação. 325f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, UNICAMP, Campinas, 1997.

_____. **Machado de Assis:** um escritor em formação. São Paulo: Mercado das Letras, 2000.

_____. Machado de Assis, jornalista: o homem, o texto, o tempo. **Olho d'água:** São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 75-81, 2009. Disponível em: http://www.academia.edu/4960574/Machado_de_Assis_cronista_o_homem_o_texto_o_tempo Acesso em: 12/11/2014.

_____. Domínio da boa prosa: narradores e leitores na obra do cronista. **Cadernos de Literatura Brasileira:** Machado de Assis, São Paulo, v. 23-24, p. 252-270, 2008.

GUIMARÃES, Ana Maria Agra. "William Wilson": o retorno do significante. **Aletria:** Belo Horizonte, v.22, n.1, p. 119-127, 2012. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2022/22.%2011-10-Agra.pdf Acesso em: 07/08/2013.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis:** o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. O escritor que nos lê. **Cadernos de Literatura Brasileira:** Machado de Assis, São Paulo, v. 23-24, p. 273-292, 2008.

_____. A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (orgs). **Machado de Assis:** ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2008. p. 95-108.

_____. O Machado terra-a-terra de John Gledson. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 77, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100015 Acesso em: 17/03/2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HOBBSBAWM, Eric. **A era das revoluções.** Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. **A era do capital.** Tradução de Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. **A era dos impérios.** Tradução de Siene Maria Campos e Yolanda Stidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HODGART, Matthew. **La sátira.** Tradução de Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Livro dos prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HUYSMANS, J.K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JOBIM, José Luís (org). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

_____. Machado de Assis: o crítico como romancista. In: CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Claudia Campos; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do (org). **A crítica literária brasileira em perspectiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. p. 75-93.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 61-97.

KAPLAN, Edward K. **Baudelaire's prose poems: the aesthetical, the ethical and the religious in The parisian prowler**. Georgia: University of Georgia Press, 2009.

KENNEDY, J. Gerald. **A historical guide to Edgar Allan Poe**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LAGES, Susana Kampff. Diabolias da dialética: Machado de Assis, precursor de Guimarães Rosa. In: FANTINI, Marli (org.). **Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 309-324.

LAJOLO, Marisa. Um arquiteto de personalidades. In: _____. (org). **Machado de Assis**. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

LEAKEY, F. W. **Baudelaire: collected essays, 1953-1988**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LEITE, Nicolas Totti. Contribuições da sátira menipéia para o fantástico de "Some words with a mummy", de E. A. Poe. In: SILEL, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2001. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1585.pdf> Acesso em: 03/11/2013.

LLOYD, Rosemary. **Selected letters of Charles Baudelaire**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. **Charles Baudelaire**. London: Reaktion Books, 2008.

_____. **Baudelaire's world**. New York: Cornell University Press, 2002.

LOPES, Elisângela Aparecida. **Homem do seu tempo e do seu país: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis**. 135f. Dissertação (Mestrado

em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LYONS, Martyn. Les best-sellers. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. **Histoire de l'édition française**. Paris: Fayard/Promodis, 1990. p. 409-448.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da rua do Ouvidor**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.

_____. **A moreninha**. São Paulo: Ática, 2012.

MACHADO, Ubiratan. **Os intelectuais e o espiritismo**: de Castro Alves a Machado de Assis. Niterói: Lachâtre, 1996.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MASSA, Jean Michel. **A juventude de Machado de Assis: 1839-1870**. São Paulo: UNESP, 2008.

_____. **Machado de Assis tradutor**. Tradução de Oséias Silas Ferras. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. Reabilitação de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. (orgs). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 33-54.

MARTINS, Márcia. O papel da tradução como força modeladora dos sistemas literários. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendonça. (orgs). **Centro, centros**: literatura e literatura comparada em discussão. Curitiba: Editora da UFPR, 2011. p. 111-126.

MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 1123-1140.

MEIRELLES, Ricardo. Baudelaire no Brasil: traduções. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, XI., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008.

MENDES, Oscar. Contos filosóficos. In: POE, Edgar Allan. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 381-382.

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. **Revista fato&versões**: Uberlândia, v.1, n. 1, p. 64-81, 2009. Disponível em: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewPDFInterstitial/76/69>
Acesso em: 01/07/2013.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

MEYER, Marlyse. **O folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção de 1870 a 1930.** São Paulo: José Olympio Editora, 1950.

_____. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/machado-de-assis-estudo-critico-e-biografico/pagina/3/texto> Acesso em: 28/01/2015.

MOCELLIM, Alan. A questão da identidade em Guiddens e Bauman. **Revista Em Tese:** Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 1-31, 2008. Disponível em: http://www.emtese.ufsc.br/2008/vol5_1art1.pdf Acesso em: 09/08/2013.

MORAES, Renata Figueiredo. Pai contra mãe: a permanência da escravidão nos contos de Machado de Assis. 4 ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2009. Disponível em: <http://www.escravidaoliberdade.com.br/site/images/Textos4/renatamoraes.pdf> Acesso em: 22/11/2014.

_____. As relíquias literárias de Machado de Assis. **Tempo&Argumento:** Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 182-199, 2010. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180302022010182/1615> Acesso em: 22/11/2014.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo. Machado: três momentos negros. **Terra roxa e outras terras:** Londrina, v. 2, p. 53-62, 2002. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_GMN.pdf Acesso em: 22/11/2014.

NAZARIO, Julian. A dupla configuração do texto: "William Wilson" de E. A. Poe. **Anuário de Literatura:** Florianópolis, v. 17, p. 63-75, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6410/5933> Acesso em: 07/08/2013.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica.** São Paulo: EDUSP, 1998.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos:** auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Baudelaire's politics. In: LLOYD, Rosemary (ed.) **A Cambridge Companion to Baudelaire.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 14-30.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. Antonio Candido e a formação da literatura comparada. **Revista Itinerários:** Araraquara, n. 30, p. 49-64, jan/jun. 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2995/2730> Acesso em: 01/07/2013.

OSTROM, John Ward. **The letters of Edgar Allan Poe**. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

PALMA, Anna. O duplo nos contos de Machado de Assis: Capítulo dos chapéus. **Outra travessia**: Florianópolis, n. 6, p. 181-189, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n6p181> Acesso em: 02/04/2014.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas**: a imaginação em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

PEREIRA, Astrogildo. Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 31-34.

_____. Instinto e consciência de nacionalidade. In: BOSI, Alfredo, et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 373-390.

PEREIRA, Cilene Margarete. Versões de um conto machadiano: “Uma visita de Alcibíades” e a sátira menipéia (apontamentos). In: SILEL, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/669.pdf> Acesso em: 03/11/2013.

_____. As personagens machadianas e o fracasso do casamento: anotações sobre *Contos fluminenses e Histórias da meia-noite*. **Littera**: São Luís, v. 3, n. 5, p. 132-152, 2012. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/1272/999> Acesso em: 02/04/2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista brasileira de história**: São Paulo, v. 27, n. 53, jan/jun 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100002&script=sci_arttext Acesso em: 01/07/2013.

_____. **As exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PESSON, Edward. How Different from Each Other Were the Antebellum North and South? In: **The American Historical Review**, v. 85, n. 5, p. 1119-1149, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1853242?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104616427351> Acesso em: 22/11/2014.

PHILLIPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire**: trajetórias e maturidade estética e poética. 140f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade. **Itinerários**: Araraquara, n. 33, p. 39-47, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/4860/4087> Acesso em: 28/01/2015.

PINHEIRO PASSOS, Gilberto. **Cintilações francesas**: Revista da Sociedade Filomática, José de Alencar e Machado de Assis. São Paulo: Nankin, 2006.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**. Disponível em: <http://www.consciencia.org/vidas-paralelas-de-plutarco-indice-geral> Acesso em: 03/11/2013.

POE, Edgar Allan. **Obra completa**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

_____. **The fall of the house of Usher and other stories**. London: Vintage Books, 2010.

_____. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. **Bestiário**: Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html> Acesso em: 31/10/2011.

_____. **Essays and reviews**. New York: The Library of America, 1984.

_____. Excerpts of Marginalia. In: **Godey's Lady's Book**, 1845, p. 120-123. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/misc/mar0945.htm> Acesso em: 16/07/2014.

_____. The philosophy of furniture. In: **Burton's Gentleman's Magazine**, 1840, p. 243-245. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/essays/philfurn.htm> Acesso em: 16/07/2014.

_____. Exordium to critical notices. In: THOMPSON, Gary Richard. (org) **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. New York: Norton and Company, 2004.

QUEIRÓZ, Eça. **A Cidade e as Serras**. São Paulo: FTD, 1995.

RAVEN, James. British publishing and bookselling: constraints and developments. In: MICHON, Jacques; MOLLIER, Jean-Yves (org.). **Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000**. Paris: l'Harmattan / Les Presses de L'Université de Laval, 2001. p. 26-50.

RACHMANN, Stephen; ROSENHEIM, Shawn. **The American face of Edgar Allan Poe**. London: JHU Press, 1995.

REAGAN, Ronald (org). **E. A. Poe**: A collection of critical essays. New York: Prentice Hall Inc, 1967.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Débora Cristina Bondance. **Biblioteca Nacional e Pública do Rio de Janeiro**: um ambiente para leitores e leituras de romances (1833-1856). Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, UNICAMP, Campinas, 2011.

RODRIGUES, André Luiz. O jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 232-250, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlc/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 05/08/2013.

RONCARI, Luiz. O aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 79-101, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlc/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 02/04/2014.

_____. Machado de Assis: predecessores e influências. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. (orgs). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 197-208.

ROWE, John Carlos. *From Antebellum Slavery and Modern Criticism: Edgar Allan Poe's Pym and "The purloined letter."* In: THOMPSON, Gary Richard (org). **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. New York: Norton and Company, 2004. p. 904-920.

SALES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução**: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, UNICAMP, Campinas, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: PAES, José Paulo. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Cultrix, 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 13-28.

_____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** : ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

_____. Leituras em competição. **Revista Novos Estudos CEBRAP**: São Paulo, n. 75, jul/2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33022006000200005 Acesso em: 24/07/2013.

SECKLER, Kátia Luísa. A Avenida Niévski em Memórias do Subsolo, de Dostoiévski: a rua como palco das contradições da modernidade. **Cadernos do IL**: Porto Alegre, n. 37, p. 1-15, 2008.

SEELYE, John. **Landmarks of American writing**. Washington DC: Voice of America Forum Series, 1975.

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEIDEL, Vizette. A cor local no conto “A parasita azul”. In: SILEL, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/537.pdf> Acesso em: 02/04/2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. New York: Barnes and Noble Classics, 2003.

SILVA, Ana Maria Zanoni da. **Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe**. 175f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

SILVA, Rosa Maria Ferreira. A cidade e o urbano: categorias explicativas e experiências históricas. **Revista ALPHA**: Patos de Minas, n. 13, p. 235-243, 2012.

SILVA, Mauro Costa da; MOREIRA, Ildeu de Castro. A introdução da telegrafia elétrica no Brasil (1852-1870). **Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência**: Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 47-62, jan/jul 2007.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. Poe e Machado de Assis, críticos da imprensa. **Anais...** Belo Horizonte, p. 198-206, 2009. Disponível em: http://juliojeha.pro.br/evil_poe/marcos_fabricioSilva.pdf Acesso em: 02/04/2014.

SILVA, Alessandro Castro da. **Relíquias de casa velha: uma leitura do Rio de Janeiro e do Brasil do século XIX e início do século XX através do olhar do escritor e funcionário público Machado de Assis**. 158f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SILVA, Márlcio Barcellos Pereira da. **Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos, de Machado de Assis**. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

SOVA, Dawn B. **Critical companion to Edgar Allan Poe: a literary reference to his life and work**. New York: Facts on File, 2007.

SPILLER, Robert. **The cycle of American literature**. New York: McMillan Company, 1963.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.

STEVENSON, Robert Louis. **O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Tradução de Fernando Dias Antunes. Lisboa: Quasi Edições, 2008.

STOKER, Bram. **Dracula**. New York: Oxford University Press, 1990.

TALLY JR., Robert T. **Poe and the subversion of American literature: satire, fantasy, critique**. New York: Bloomsbury, 2014.

TAYLOR, Walter Fuller. **A história das letras americanas**. Portugal: Fundo de cultura, 1956.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **Imagens literárias urbanas: Machado de Assis e Lima Barreto, o Rio de Janeiro escrito a quatro mãos**. 241f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

TEZZA, Cristóvão. Mundo urbano e mundo rural nos contos do mestre. **Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis**, São Paulo, v. 23-24, p. 240-251, 2008.

TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. **Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

THOMPSON, Gary Richard (org). **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. New York: Norton and Company, 2004.

TORRES, Luiz Henrique. A casa da roda dos expostos na cidade do Rio Grande. **Biblos: Rio Grande**, n. 20, p. 103-116, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romances sem fronteiras. In: ESCOLA SÃO PAULO DE ESTUDOS AVANÇADOS, 2012, Campinas. **Anais...** Campinas, Unicamp, 2012.

_____. Sobre o trânsito das formas literárias: o caso do romance. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício Mendonça. (orgs). **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Editora da UFPR, 2011. p. 57-80.

_____. Do outro lado do espelho: um estudo de Edgar Allan Poe e Machado de Assis. **Língua e Literatura: São Paulo**, v. 15, n. 18, p. 23-39, 1990.

VASCONCELOS, José Antonio. *Lavoura Arcaica* e “Teoria do medalhão”: uma releitura do discurso paterno. In: REICHMANN, Brunilda T; CAMATI, Anna Stegh; SEDLMAYER, Sabrina. **Relendo Lavoura Arcaica**. Curitiba: B. T. Reichmann, 2007, p. 115-125.

VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar: “O caso da vara”. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, v. 34, n. 6/7, p. 18-30, 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa67.pdf Acesso em: 22/11/2014.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **A figuração da história em um conto de Edgar Allan Poe**. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VINES, Lois Davis. **Influence, reputation, affinities**: Poe abroad. Iowa: University of Iowa, 1999.

WALKER, Ian. The Poe legend. In: CARLSON, Eric W. **A companion to Poe studies**. Westport: Greenwood Press, 1996. p. 19-42.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WHALEN, Terence. From Average Racism: Poe, Slavery, and the Wages of Literary Nationalism. In: THOMPSON, Gary Richard (org). **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**. New York: Norton and Company, 2004. p. 921-941.

WEBER, João Hernesto. Machado: do discurso romântico da nacionalidade à crítica radical da nação. **Machado de Assis em linha**: Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 32-45, 2013. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero12/rev_num12_artigo03.asp Acesso em: 10/04/2015.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

ZILBERMAN, Regina. **Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

ZIMMERMANN, Brett. **Edgar Allan Poe: rhetoric and style**. Toronto: McGill-Queen's Press, 2005

ZINN, Howard. **A people's history of the United States**. New York: Harper's Collins Publishers, 1995.